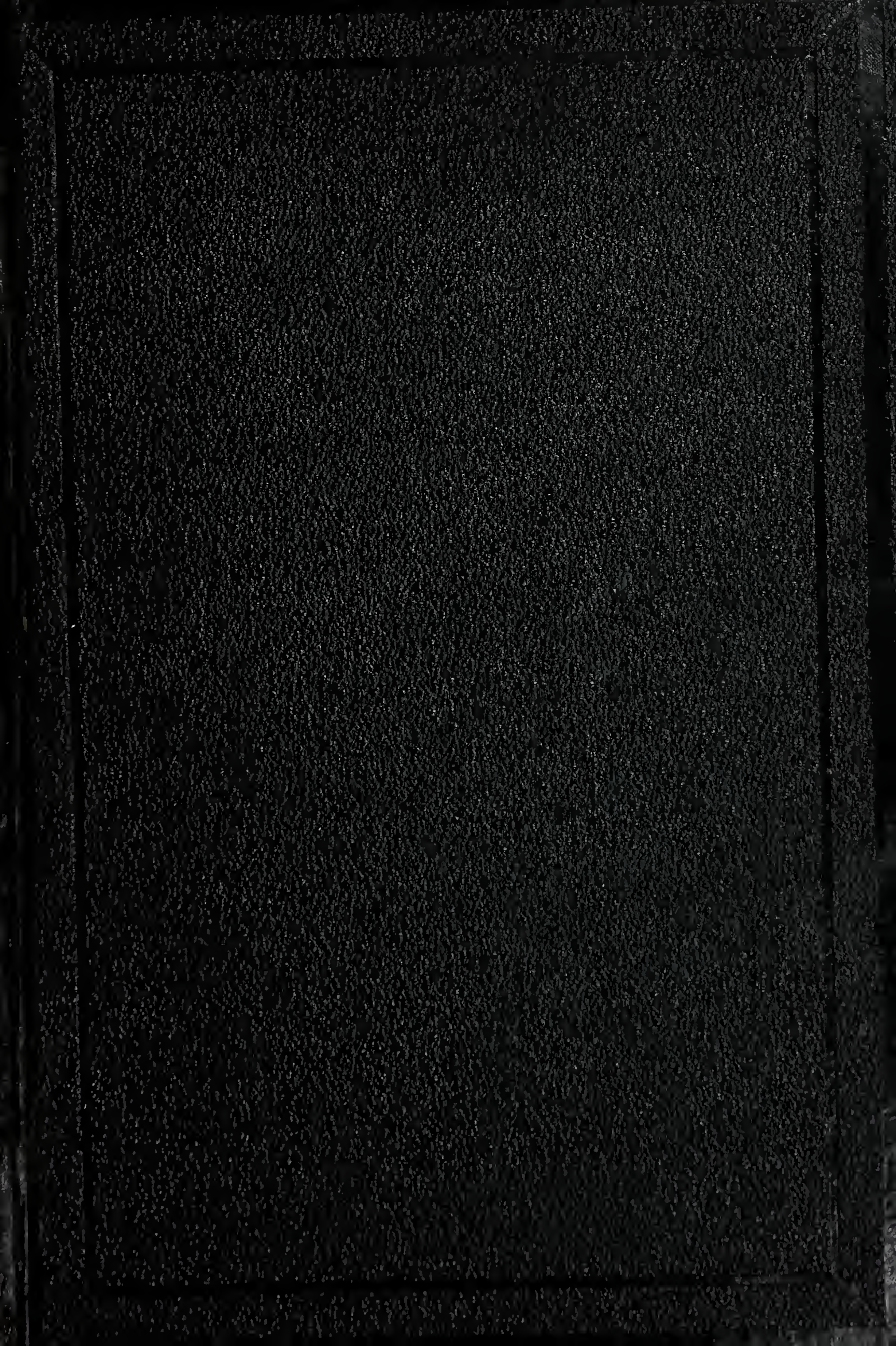
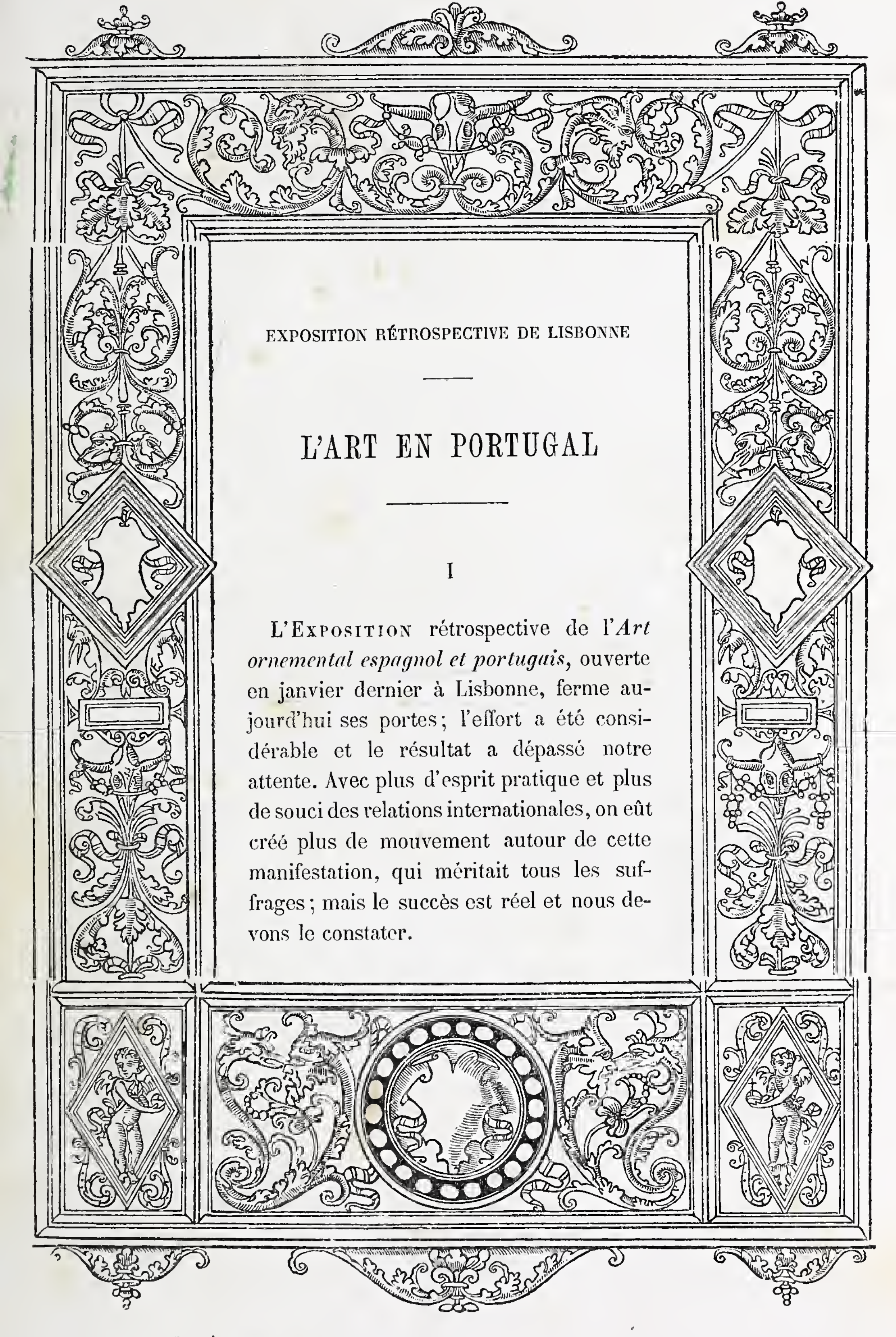






EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LISBONNE

L'ART EN PORTUGAL

I

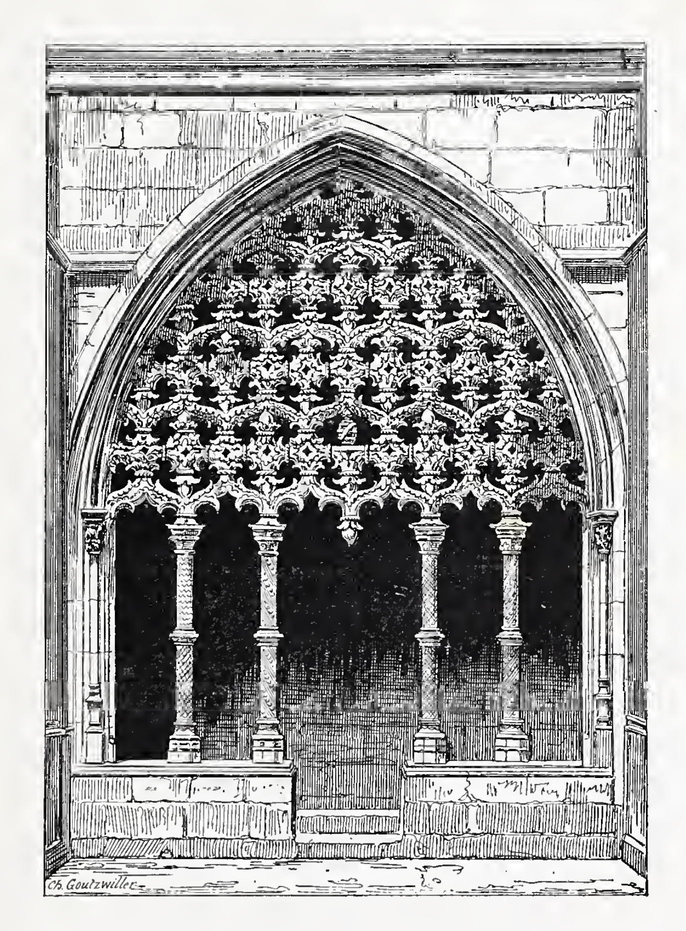
L'Exposition rétrospective de l'*Art ornemental espagnol et portugais,* ouverte en janvier dernier à Lisbonne, ferme aujourd'hui ses portes; l'effort a été considérable et le résultat a dépassé notre attente. Avec plus d'esprit pratique et plus de souci des relations internationales, on eût créé plus de mouvement autour de cette manifestation, qui méritait tous les suffrages; mais le succès est réel et nous devons le constater.

Malgré des tentatives partielles encore récentes, à Paris et à Londres, le sujet est nouveau ; on n'est point préparé à l'étude de l'art en Portugal, et il ne faut point passer le seuil du Palais de Pombal, devenu le Palais des Beaux-Arts de Lisbonne, sans avoir d'abord demandé à l'histoire locale la raison des formes, le secret des influences qui vont se révéler au premier moment, et celui de l'anomalie qui existe entre les dates et les styles. Nous jetterons donc un coup d'œil sur l'histoire des arts en Portugal avant de parcourir les salles de l'Exposition.

La liste serait courte des écrivains français et étrangers qui ont attaché leur nom à l'histoire des arts du Portugal, depuis Ferdinand Denis et Beuchot jusqu'au comte Raczinski, Charles Lucas, Olivier Merson, Murphy, baron Taylor, Varnaghen, Robinson, Kinsey, le fellow de Trinity college et M. de Grouchy ; mais si on se donne la tâche de compulser les œuvres des écrivains nationaux, de feuilleter les revues modernes, les bulletins des sociétés savantes, les organes périodiques de Lisbonne et de la province, écrits dans la langue nationale, on recule devant la tâche, et on en conclut qu'il y a une vie intellectuelle assez intense à Lisbonne et à Porto, sans compter les efforts de la province. L'écrivain qui voudra compulser les sept volumes de la *Bibliographie générale portugaise* de Silva (un monument qu'on peut placer à côté de celui de Brunet), comprendra vite que ce ne sont point les documents qui font défaut, mais plutôt l'esprit net et clair qui établit les grandes lignes, dégage l'idée générale de l'ensemble des faits particuliers et tire des conclusions nettes et fermes qui n'ont point été posées jusqu'ici. Raczinski, l'auteur de l'*Art en Portugal*, est plus que confus, c'est évident ; mais on le lui a dit trop durement dans les guides les moins autorisés ; c'est lui qui a déblayé le terrain. Ce qui a manqué, c'est l'esprit critique ; les Portugais le savent, et il se fait dans ce sens-là un mouvement qui sera fécond. La tâche appartient aux nationaux : leurs archives sont intactes, les bibliothèques sont riches et il ne manque point d'hommes ; peut-être est-ce plutôt le grand public qui fait défaut. Un écrivain étranger pénètre difficilement le secret de l'esprit national ; le seul avantage qu'offre sa condition, c'est qu'il n'a point de préjugés et peut fixer avec plus d'équité la part qui revient à chaque peuple dans l'ensemble des richesses intellectuelles qui forment le fonds de l'humanité.

L'idée générale qui domine tous les faits de l'histoire du Portugal, c'est le génie de ses voyageurs, l'audace et la superbe ambition de ses conquérants ; c'est la cause réelle de sa grandeur, c'est sa fonction dans l'humanité moderne, c'est son génie ; et c'est là, et non pas ailleurs, qu'il

faut chercher la raison de son art et celle de son architecture. Vasco de Gama et Camoëns sont ses grands jalons humains; les règnes de Dom Manuel et de Jean II sont ses points culminants. Lisbonne a sa façade sur le monde et tous ses ports ouvrent sur l'Orient; les voyageurs y abordent; et, s'ils sont illustres, ils y laisseront une empreinte que cinq siècles ne



TYPE D'ORNEMENTATION DU STYLE « MANUELINO ».

— Cloître du monastère de Batalha. —

sauraient effacer. Si ses enfants aventureux hissent leurs voiles et mettent le cap au sud, ils découvrent un monde; et bientôt cette puissante Venise, qui avait les clefs de l'Orient, verra se tarir la source de ses richesses et pâlir sa gloire sans seconde.

Il est incontestable que l'ensemble des arts du Portugal se compose de tous les éléments empruntés aux peuples divers, et que son architec-

ture, et même ses arts mineurs, n'ont revêtu un caractère spécial et accusé leur personnalité que le jour où ils ont reflété les faits mémorables qui ont signalé la fin du xve siècle et l'aurore du xvie. Jusque-là, le pays subit l'empreinte des peuples divers qui se le disputent, et s'il donne signe de vie intellectuelle, s'il accuse une vitalité artistique, il reçoit toujours l'impulsion du dehors.

Il est donc indispensable, si on veut parler des arts dans ce pays, de jeter un coup d'œil sur le Portugal monumental. La province offre le spécimen de la plupart des styles classés en Europe; ses monuments, là comme dans le monde entier, sont le reflet de son histoire, mais plus que partout ailleurs il est difficile de saisir la suite chronologique, à cause de ces influences qui s'y combattent et qui sont le trait caractéristique de l'histoire de son art. Chez les autres peuples, les périodes sont nettes; ici elles sont confuses, mal définies, et deux styles peuvent se juxtaposer et survivre au temps qu'ils représentent à notre pensée.

On a voulu voir dans deux statues presque informes, trouvées en 1755 près de Montealegre, les seuls vestiges d'un art local dû aux premiers habitants de la Lusitanie; nous n'avons pu reconnaître dans ces images grossières aucune signification archéologique. Un dolmen fameux à Cintra et de nombreux monuments mégalithiques répandus dans la province, depuis l'Alemtejo jusqu'au Minho, monuments dont M. Pereïra da Costa, directeur de la Commission archéologique portugaise, a présenté la liste au Congrès anthropologique de 1867, indique nettement le passage des peuples celtiques. Il faut insister sur l'importance de ces monuments qu'on désigne ici sous le terme générique d'*Antas*, lorsqu'il s'agira de déterminer la race et de chercher la raison qui différencie le génie portugais du génie espagnol; c'est sans doute à la prédominance de ce fonds celtique qu'il faudra la demander.

La domination romaine se lit visiblement dans dix-huit villes ou villages dont les noms portugais rappellent parfois les noms donnés par les conquérants (*Porto* — *Portus Cale* — *Portugal*). Les *Bains romains* de Cintra et le *Temple de Diane* d'Evora sont les mieux conservés de toute la province. On voit encore à Chaves (*Aquæ Flaviæ*) un pont monumental de dix-huit arches, et le fonds des inscriptions lusitaniennes, qui forment son « corpus inscriptionum », rappelle surtout les noms de Jules César, ceux de Trajan et de Vespasien.

Le passage des Goths dans la Péninsule n'a pas laissé debout un seul monument de cette période, mais il est symbolisé à nos yeux par les trésors de Guarrazar dont Cluny s'est enrichi, et, il y a quxlques jours à peine, le roi dom Luis, numismate passionné, nous montrait la série non



(Exposition rétrospective de Lisbonne.)

LAMPE DE BRONZE DE LA MOSQUÉE DE L'ALHAMBRA DE GRENADE. — (2m,15 de hauteur).

— Appartient au muséo archéologiquo de Madrid. —

interrompue de toute la dynastie des souverains, représentée dans ses riches collections par des monnaies d'or qui attestent une civilisation qui avait son prix.

Ni l'église des Templiers de Pombal, ni San-Martinho de Porto, où on croit saisir la trace des Goths, ne nous ont présenté des signes incontestables de leurs mains. Les Maures sont venus et n'ont gardé que leurs soubassements profonds, de sorte que la forme architecturale et le détail ornemental n'offrent nulle prise à l'observation. Cependant cette civilisation élégante et active des Maures, moins incompatible qu'on ne l'a supposé avec la civilisation chrétienne représentée en Espagne par la Castille et en Portugal par ceux qui allaient y fonder le royaume très chrétien, échappe encore au voyageur tout ébloui des prodiges de la mosquée de Cordoue, de Séville, de Grenade et de Tolède. Il faut, pour expliquer la rareté et même l'absence totale de monuments mauresques en Portugal, se rappeler que les princes de la maison de France qui vont fonder l'unité du pays, ont refoulé l'ennemi par delà le détroit depuis trois siècles, alors que les Maures règnent encore à Grenade. Il y aura des retours offensifs sans doute, mais la monarchie portugaise est fondée, elle tient le sol, elle domine, et le 29 octobre 1340 elle en finira pour toujours avec le musulman; elle l'ira même chercher jusque dans ses gorges profondes d'Aughera, aux plages du Cabo Negro et dans les défilés de Castillejos.

Avec les premiers princes du Portugal, issus de France et de la maison de Bourgogne, s'élèveront les premiers édifices nationaux ; ils rappellent, par leur forme générale et l'ornementation du détail, nos monuments religieux du XIIe et du XIIIe siècle du midi de la France. Comme le nord de la péninsule est le premier libre du joug de l'étranger, c'est là qu'il faut chercher les premiers exemples de cette architecture qu'on désigne en Portugal sous le nom de *romano-byzantine*. Porto, Guimarens, Braga, Vianna, Lamego, Coïmbra, en offrent de beaux exemples; le territoire entre le Mondejo et le Tage, délivré plus tard, verra, après plus d'un siècle, s'élever des monuments du même style.

Ce qu'on est convenu d'appeler l'architecture gothique est admirablement représenté en Portugal par un ensemble de constructions religieuses qui date de la fin du XIVe siècle. *Batalha*, destiné à perpétuer le souvenir de la bataille décisive d'Aljubarrota, a toute la régularité froide, nette, rectiligne et élégante du gothique anglais. On modifiera plus tard le plan primitif, et on opérera des additions et des transformations qui donneront au monument plus de pittoresque. Un Portugais, Alphonso Dominguez, a conçu le plan de l'édifice; mais on suppose qu'une reine de Portugal, fille du duc de Lancastre, lui a donné pour successeur un archi-



(Exposition rétrospectivo de Lisbonno.)

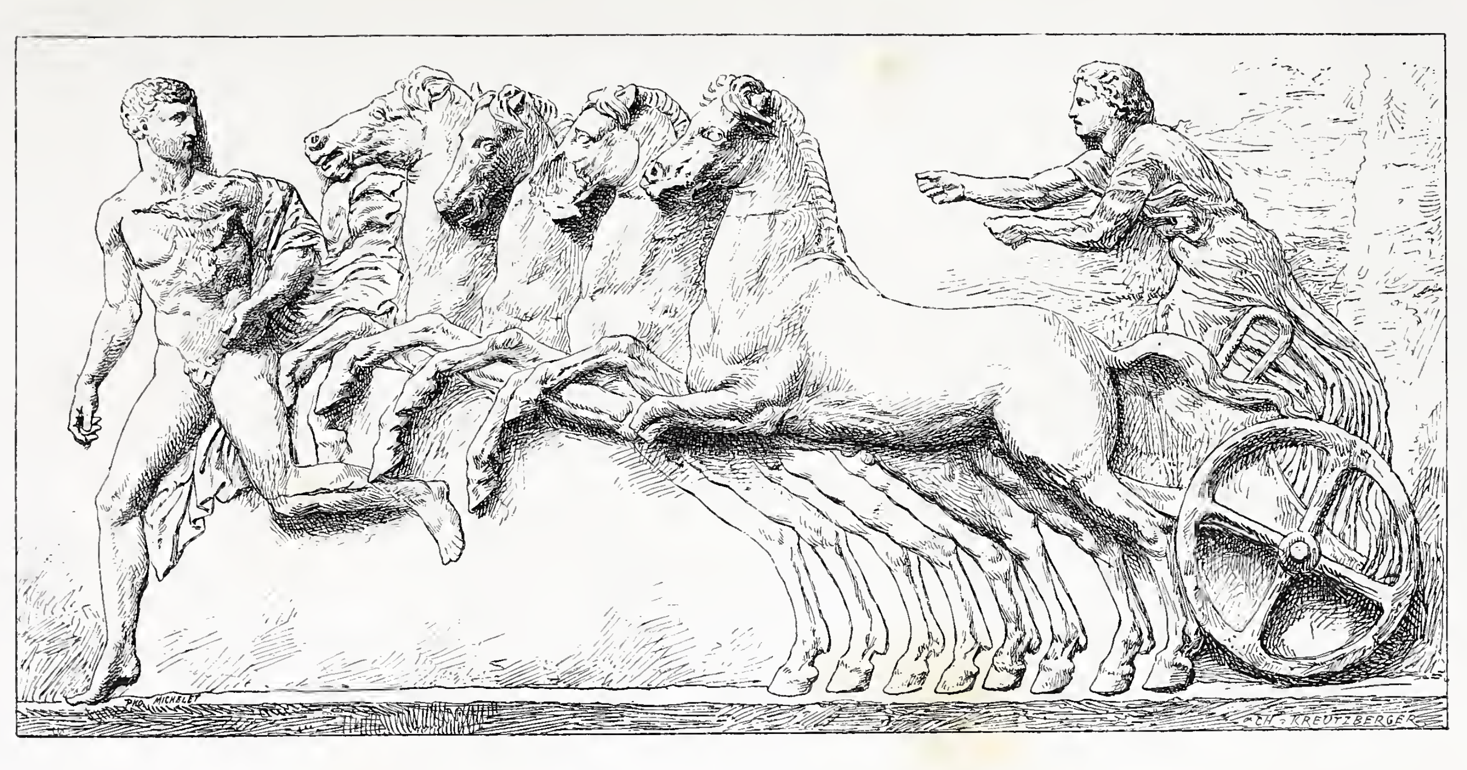
L'OSTENSOIR DE BELENI. — OR ET ÉMAIL. 1506.

Par Gil Vicente.

tecte anglais, Hacket, et qu'enfin plus tard un Français, Huet (Normand, par conséquent), aurait en sa part du labeur.

Il faudra juste un siècle pour que, des événements considérables s'étant accomplis, le génie portugais s'affirme, se dégage et se révèle enfin sous le fameux roi Dom Manuel (1495-1521). C'est le grand constructeur, celui qui laissera en Portugal la trace la plus profonde; Damian de Goës, sur lequel nous reviendrons, nous a donné la liste des monuments qu'il a élevés : on ne lui doit pas moins de soixante-deux églises, couvents, monastères et édifices civils. C'est sous son règne, à Belem, que l'architecte Boytaca introduit les premiers éléments de décoration et les modifications de fond qui autorisent les Portugais à donner au style qu'il a employé le nom du souverain qui l'a vu naître « style Manuelin ».

S'il n'est pas indiscutable comme goût, ce style a du moins un caractère qui se fait reconnaître : la base du système ogival est conservée, c'est la troisième période ; mais si le *genre* est le même, il se différencie dans l'*espèce*, et Belem, si connu par les mille reproductions qu'on en a vues partout, en est l'exemple le plus célèbre. A l'intérieur, plus de voûtes élancées aux nervures grêles; elles s'aplatissent en anses, dont les courbes, légèrement arquées, retombent sur d'élégants piliers accouplés le long desquels grimpe la flore architecturale autour des médaillons renouvelés de l'antique; et les longues et minces baies ornées de verrières de notre gothique du XVe siècle, sont coupées en deux par de larges meneaux horizontaux. La toiture de nos cathédrales épousait naturellement la forme ogivale de nos voûtes et se dressait vers le ciel, couronnée d'aiguilles, de crêtes, d'épis dorés élégants qui brillaient au soleil : ici le toit est plat, à l'italienne, et une *ringhiera* ou balustrade le cache à nos yeux. Boytaca s'est-il rappelé qu'il construisait dans un pays où le sol tremble? c'est plus que probable; aussi Belem a-t-il en partie résisté aux terribles secousses qui ont détruit tout Lisbonne. Quoi qu'il en soit, la logique du style gothique est rompue : Boytaca, qu'on le fasse Portugais ou Italien (*Butta-Acqua ?*), a eu le premier, dès 1500, le sentiment de la renaissance italienne, et en imprimant à son monument ce cachet composite il s'est affirmé ici comme un chef d'école. Dans l'ornementation, l'affranchissement est complet, mais le désordre est grand; elle reflète toutes les préoccupations du temps, et c'est en cela que le style, comme variété d'un genre, mérite qu'on l'étudie. Le génie maritime, la géographie, la végétation touffue des rives nouvelles entrevues, les polypes même, les coraux, les plantes marines, les cordages, la sphère armillaire, deviennent des éléments sculpturaux, une signature du temps, l'*impresa* que le roi Dom Manuel ajoute à ses armes et que nous retrouverons partout



BAS-RRLIEF GREC, FIGURANT A L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LISBONNE

(Appartient au duc de Loulé.)

du nord au midi, au fronton des monuments et jusque dans les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie et dans les *claustra* ajourés des arcs gothiques des cloîtres de Batalha.

Est-ce bien là un art spécial? Cet art mérite-t-il vraiment une place dans les styles classés? Quelques écrivains portugais persistent à affirmer le contraire ; mais cet art est le miroir des préoccupations et des faits contemporains, la profession de foi d'un temps dans un pays bien délimité, qui vient de forcer l'attention du monde par son génie des découvertes. Il faut donc reconnaître le fait accompli. Ce style engendrera vite une décadence, j'en conviens; après le cloître de Belem qui, si son exécution de détails eût été confiée à des ouvriers plus habiles, fût devenu un véritable sanctuaire d'art, nous aurons la *Janella* du chapitre du couvent du Christ, à Thomar, aberration d'un décorateur dévoyé, l'alpha et l'oméga du style Manuelin; et Boytaca conduit fatalement à Ayres da Quintal.

Mais ce Boytaca, architecte de Dom Manuel à l'aurore du XVI[e] siècle, est Portugais dans son essence, quelle que soit d'ailleurs son origine, et ceux qui vont le suivre, architectes ou sculpteurs étrangers appelés par le souverain, n'oublieront jamais d'où ils viennent. Dans les sculptures du maître-autel de la cathédrale de Coïmbra, dans les beaux tombeaux royaux de Santa-Cruz de la même ville, dans les bas-reliefs fameux du cloître du Silence, dont l'Exposition actuelle nous offre le moulage, on reconnaît les Bourguignons, les Flamands, les Espagnols, les Français, les Italiens; et chacun garde son génie : tout au plus l'artiste, par ordre, rappelle-t-il et le temps et le pays par un des symboles jadis mis en œuvre par Boytaca. Cherchez dans les archives locales les noms de ces artistes : Matheo Fernandez, Juan Castilho, Nicolas le Français, Jean de Rouen : ces origines diverses sont la raison de l'impression confuse qu'on ressent en visitant pour la première fois ces monuments.

Neuf années de résidence en Portugal d'Andrea Contucci (Sansovino), architecte et sculpteur du roi de Portugal, devaient laisser leur trace; et bientôt François de Hollande, Portugais de père en fils, mais dont le nom atteste l'origine de famille, va revenir d'Italie; c'est l'ami de Michel-Ange, dont il nous a laissé un portrait curieux et des entretiens célèbres : l'influence italienne va se faire sentir. Cet *italianissime*, envoyé par un roi portugais pour étudier les arts en Italie, reviendra dans son pays natal imbu des doctrines classiques, au point de passer sous silence tout ce qui accuse dans son temps, depuis Lisbonne jusqu'à Porto, une vitalité artistique nationale. En même temps le Portugal rayonne aux quatre coins du monde : Damian de Goës, l'ami de Dürer, est le factotum du pays

et son pourvoyeur dans les Flandres, en Allemagne et en Hollande; les hommes et les chefs-d'œuvre de ces pays abondent en Portugal : c'est une nouvelle source d'influence, un courant nouveau qui va absorber celui du génie national qui s'éveillait. Si vous ajoutez à cela, à sa date chronologique, le fait cruel pour le Portugal de la domination de Philippe II d'Espagne, qui devient Philippe Ier de Portugal, et l'influence na turelle que donne la domination d'un peuple pendant les « soixante ans de captivité », comment s'étonner si l'Espagne, puissante déjà par ses artistes, mais dont le génie s'est aussi modifié sous la domination de l'empereur d'Allemagne, laisse à son tour ici sa trace? Si vous visitez Belem, voyez le contraste entre la nef, les bas côtés et le chœur, où se lit en lignes froides, glaciales, austères, tout le génie d'Herrera et de son école. En vain, dans le détail, l'ouvrier ou l'artiste portugais voudra-t il donner sa note personnelle, et dans l'emploi des matériaux du pays, dans la décoration des azulejos, les dispositions architecturales dictées par les conditions naturelles du sol, les nécessités résultant du climat et des habitudes locales; retrouvera-t-on encore des formes et une couleur spéciales au pays : le goût italien dominera dans l'architecture. Bientôt on copiera Saint-Pierre de Rome, puis l'influence des jésuites se fera sentir dans les églises et les constructions religieuses, et quelque temps encore on connaîtra le délire du *Rococo*. Alcobaça, dans sa façade encore monumentale, verra se heurter et se confondre trois styles différents, depuis le gothique et la renaissance jusqu'au style des jésuites, si en honneur déjà dans toutes les possessions portugaises d'outre-mer. On sent bien que je résume des siècles en quelques lignes et que je néglige les lignes secondaires; *Mafra*, cette revanche orgueilleuse de l'Escurial, avec ses huit cent quatre-vingts salles et ses cinq mille baies, un des plus prodigieux amoncellements de pierres qu'on ait vus dans le monde (1715), va devenir un type d'architecture nationale : et c'est un Allemand de Ratisbonne d'origine italienne, Lodovisi, qui l'élève en combinant ensemble la Renaissance italienne, Saint-Jean de Latran et la Santa-Casa de Loretto avec notre architecture française et celle d'Herrera. Un sculpteur italien, Giusti, pour dresser son peuple de statues, appelle à lui des artistes de son pays ou assouplit à son goût la main des sculpteurs nationaux.

A partir de là, les maîtres de l'architecture française et italienne, Mansard, Lenôtre, Louis, Gabriel, Juvara semblent avoir préoccupé les architectes portugais; ce qui reste intact, c'est l'architecture populaire, la maison vulgaire des faubourgs et la villa. Après l'incommensurable désastre de 1755, où la terre s'entr'ouvre pour la dixième fois depuis trois siècles, quand ils vont relever la ville à l'appel du marquis de Pombal,

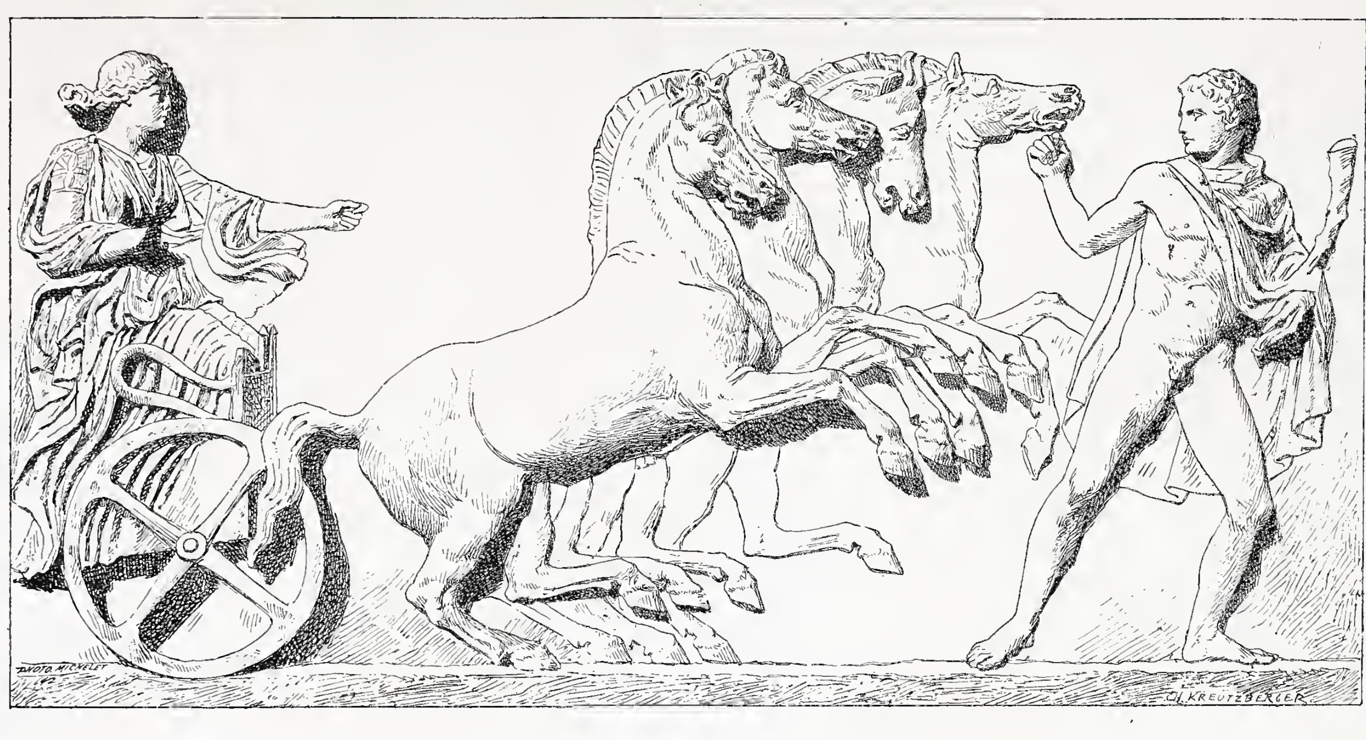
Eugenio do Santos de Carvalho et Reynaldo Manuel do Santos prendront pour modèles les grandes places monumentales des XVIIe et XVIIIe siècles français et italiens. Mais on fera grand toujours, c'est un trait caractéristique ; on réunira dans un superbe ensemble, sur la place du Commerce, tous les services publics en dressant au centre de cette belle place la statue de Joseph Ier. L'escalier grandiose, dont les marches de marbre plongent jusque dans la baie, ne devait cependant plus recevoir aux pieds de la façade de Lisbonne, à leur descente des lourds vaisseaux aux grandes proues dorées qui portaient le Portugal et sa fortune, les hardis conquérants et les vice-rois des eldorados découverts. Et pourtant tout attestait encore, dans ces grandes fondations, derniers efforts de la nation, un peuple vigoureux, riche, plein de courage surtout, qui ne se laissait point abattre par les coups du sort, et ne voulait point s'avouer vaincu par des successions de cataclysmes dont il n'y a peut-être pas d'exemples dans l'histoire des peuples.

II

D'une façon générale, on peut dire que la fresque, la plus haute expression de l'art pictural, n'existe point en Portugal, quoique les règlements des corporations contiennent des articles relatifs au genre. L'emploi constant des *Azulejos* et l'usage des *Paños historiados*, broderies et tapisseries dont il reste de si beaux spécimens, explique suffisamment cette lacune. Les premiers peintres sont les enlumineurs (*Illuminadores*), et le Portugal, même aux premiers temps de son histoire, est très riche sous ce rapport. Les détails du costume, les accessoires, la reproduction des usages, des mœurs nationales, des habitudes rurales dont les premiers manuscrits abondent, nous prouvent que les artistes qui les ont illustrés sont des nationaux ou tout au moins des habitants du pays.

Tout au point de départ de l'histoire de l'art, dès que le pays pacifié peut donner cours à son génie de production, un fait capital et presque permanent, l'alliance des souverains et des filles de la maison royale avec les princes étrangers, décide de la direction que va prendre l'art portugais.

Van Eyck, vers 1428, arrive à Lisbonne à la suite de l'ambassadeur qui vient demander la main de la fille de Jean Ier pour Philippe III, duc de Bourgogne. Le *Moço da camara* de Monseigneur, excellent maître dans l'art de la peinture, y fait des portraits et laisse des tableaux : deux générations vont ressentir cette influence, à laquelle l'Espagne elle-même n'échappera point (témoins, au musée du Prado, les primitifs de l'école espa-



BAS-RELIEF GREC, FIGURANT A L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LISBONNE

(Appartient au duc de Loulé)

gnole). Si l'on s'efforce, comme nous l'avons fait, de voir le plus grand nombre possible de toiles et de panneaux de provenance purement portugaise, on constatera partout cette influence, et si l'on en cherche les preuves dans l'histoire on les trouvera sans effort. Roger Van der Heyden, Quintin Matzis, Hemmeling, Gallegos de Salamanque, ce bizarre Ieronimus Bosch, Michel Coxie, Thierry Boots, sont les noms qui reviennent le plus souvent à l'esprit, en face de tableaux portugais incontestablement peints par des Portugais. François Henriquez, artiste multiple, chargé de commandes en Portugal, fait venir en une seule fois des Flandres sept peintres du pays pour l'aider dans ses travaux. Frey Masen, Abraham Prim, Antoine Moor, Christophe d'Utrecht ont séjourné dans le pays ; les relations sont de chaque jour et l'influence est inévitable.

S'il naît dans un pays ce qu'on appelle en art, un « tempérament », il secoue avec la force du génie le joug auquel tout ce qui l'entoure le condamne ; c'en est fait de l'imitation et l'on voit surgir une école ; mais si l'initiateur ne se révèle point, le champ est ouvert à toutes les influences. Aussi, quoiqu'on ait les noms des artistes portugais du xve et du xvie siècle, bien peu ont franchi la frontière, malgré leur mérite relatif ; c'est notre désir de tout embrasser et de ne laisser aucun champ inexploré qui peut nous porter à les connaître.

Quand Charles le Téméraire meurt à Nancy en 1477, Maximilien d'Autriche, fils d'une princesse de Portugal, règne sur le duché de Bourgogne ; les relations se resserrent encore, elles s'étendent à l'Allemagne, qui bientôt aura l'empire du monde.

Les Allemands purs vont à leur tour faire sentir leur influence. Jusque-là, les facteurs portugais, ces grands artisans de la richesse nationale au xve et au xvie siècle, dans leurs comptoirs de Bruges, d'Anvers, dans leurs palais splendides de *Schermere* et d'*Ymmersele*, qui rappellent le « fondaco dei Turchi » et celui « des « Tedeschi » de Venise, ont reçu les artistes étrangers, leur ont fait les commandes royales et privées dont on leur a donné les commissions, car l'or des Indes abonde dans le Portugal ; le plus illustre de tous, Damian de Goës, ira à Nuremberg se faire peindre par Dürer (le portrait reste à l'Albertine) : les relations se nouent, les traités se signent, il y a échange d'idées, et Érasme, Peutinger, Jacob Fugger, Amerbach, Glareanus, correspondent avec le Portugal, comme les peintres flamands et allemands envoient leurs œuvres dans la péninsule et y viennent souvent eux-mêmes. Antoine Moor vit à Lisbonne après avoir peint les princes et les princesses de la cour de Castille ; Christophe d'Utrecht devient chevalier de l'ordre du Christ après avoir peint Dona Maria de Portugal, Jean III, et la sœur de l'empereur roi des Romains ; Lucas de

Leyde et Holbein (qui est venu en Portugal, laissent des traces visibles : l'original de ce superbe dessin de Dürer de l'Albertine, un vieillard qui montre une tête de mort, figure même à l'exposition actuelle, alors qu'on conserve dans la sacristie de Belem une copie de ce panneau datée des derniers jours du XVIe siècle.

Ni l'école flamande ni les écoles d'Allemagne ne pouvaient cependant jeter de profonds germes dans un pays méridional, où ces œuvres n'étaient point en harmonie avec le ciel du pays et le tempérament national. Le roi Dom Manuel, qui avait eu sa part dans l'éclosion du style d'architecture qui porte son nom, protégeait visiblement les peintres venus du dehors. Le jour où il devait faire peindre une toile votive, la plus importante peut-être de toutes celles qui figurent en Portugal, la *Fontaine de Miséricorde* à la Miséricorde de Porto, où il est représenté avec sa femme Eléonore et les enfants de son second mariage avec la fille des rois catholiques, il en confiait encore l'exécution à un Allemand. Il allait bientôt contribuer à changer le courant en envoyant ses propres artistes en Italie, et en appelant des Italiens à sa cour. Ceci devait se passer vers 1520 ; de 1525 à 1550 avec le retour de François de Hollande, période qui correspond au règne de Jean III, apogée de la puissance matérielle du pays, la révolution s'effectue ; l'art pictural en Portugal, qui se souviendra longtemps des Flandres et de l'Allemagne, va emprunter de la noblesse et une certaine ampleur au style italien. La Chambre municipale de Lisbonne édite des règlements ; l'art est en honneur; les couvents, les églises, les établissements hospitaliers s'enrichissent de très nombreux panneaux religieux d'un assez beau style composite.

C'est le style portugais, qu'on peut définir et reconnaître à première vue après quelque pratique de ses productions. De l'art des Van Eyck et des Flamands et des Holbein, les peintres ont gardé le modelé serré et consciencieux, le goût des accessoires précieux, la belle exécution des bijoux, des chaînes d'or, de l'orfèvrerie, des plats éclatants, et le pli cassé des étoffes. S'ils représentent une scène en plein air, ils ont des perpectives à perte de vue comme les Flamands ; s'ils peignent une scène d'intérieur, ils ont le goût de l'architecture, des marbres précieux bien rendus, des perspectives solidement établies. Ils sont méridionaux, leur couleur est vive, profonde, forte, intense ; les étoffes sont riches et somptueuses, les Italiens leur ont appris à bannir les types grotesques, les paralytiques et les cul-de-jatte. Ils ont la dignité, la gravité et la noblesse d'attitude des Portugais. L'Exposition de Lisbonne présente un grand nombre de spécimens de ces œuvres, qui sont absolument portugaises et qui offrent beaucoup d'intérêt.

A côté d'eux, dans un tout autre esprit, une autre série d'artistes, une école dans l'école, moins dégagée des influences, garde le goût des colorations claires de Lucas de Leyde. Ceux-là, par la couleur, penchaient vers l'Espagne; ceux-ci restent fidèles aux blonds devanciers des Flandres; les carnations, les draperies, les fonds d'architecture sont *agatisés*, lumineux; la gamme nacrée est séduisante; dans les fonds de leurs panneaux ils reproduisent les monuments du pays et des détails d'architecture.

A la fin du XVI[e] siècle et pendant le XVII[e], l'Italie a dominé, mais dans le portrait historique l'Espagne laisse son empreinte avec la domination espagnole; Sanchez Coello est venu et toute une école s'en ressent. L'art radieux, libre, sensuel, sans préjugés, tout empreint du paganisme des Italiens, ne peut pas se développer chez un peuple qui connaît la sombre inquisition; pourtant la tradition est constante: c'est en Italie que vont étudier le peu d'artistes qui peuvent s'adonner aux arts par ces temps calamiteux qui succèdent aux splendeurs de Dom Manuel et de Jean III[1]; et le Musée de Lisbonne garde nombre de copies des Musées de Rome et du Vatican exécutées alors par des peintres portugais. Les Carrache eux-mêmes et les Bolonais auront ici des émules; puis nos relations françaises vont influencer à leur tour tous les artistes du XVII[e], comme le fit notre architecture: Philippe de Champaigne, Rigaud, Sébastien Bourdon ont des imitateurs dans ces nombreux portraits carrés, à mi-corps, toujours sévères et dignes, où les peintres nationaux gardent le goût des

1. C'est un peu avant ce moment que paraît en Portugal un artiste connu sous le nom de *Vasco* (*Gran-Vasco*), dont l'existence même est restée mystérieuse malgré Raczinski et les efforts de M. Robinson, qui est venu l'étudier spécialement en Portugal. Ce Vasco est devenu un être de raison auquel on fait endosser toutes les centaines d'œuvres dont on ne connaît pas à coup sûr les auteurs. Je ne veux pas entrer ici dans cette discussion; je viens d'examiner la seule œuvre qu'on possède qui soit énergiquement et authentiquement signée de son nom; elle est dans le cabinet du directeur de l'Académie des Beaux-Arts. Elle ne répond pas aux tendances que j'ai décrites plus haut; le sentiment est italien, le pli est large; Fra Bartholommeo a passé par là; le paysage est italien aussi, et cet *Italien* (qui est évidemment né en Portugal puisqu'il signe *Vasco Fernandez*), connaît aussi les douloureuses attitudes de Roger van der Heyden et les horizons de Van Eyck qu'il élargit à sa façon; ce qui revient à dire que, là encore, il y a confusion des *styles*, malgré l'intérêt réel de cette œuvre mal conservée, mais dont la signature est incontestable, au dire même de M. Robinson. Le grand connaisseur anglais, dans un article de la *Quarterly Review* sur l'ancienne École portugaise, a eu le sentiment exact des choses, en constatant la différence qui existe entre cette toile authentique de Vasco et toute la série des panneaux disséminés en Portugal qu'on attribue d'ordinaire à Gran-Vasco. La question reste donc entière; elle doit avoir sa solution dans des similitudes de nom si fréquentes en Portugal.

accessoires. Dans la peinture d'histoire ou de chevalet, le cycle des sujets sera toujours extrêmement restreint à cause du Saint-Office et, en somme, c'est plutôt le XVIe siècle qui aura connu les sujets historiques mêlés aux scènes religieuses. Bento Coelho, Diego Pereira, Gioseffo D'Avellar, Manoel Pereira sont les noms qu'on cite au XVIIe siècle ; au XVIIIe, il ne reste plus guère que le goût des portraits et celui d'une mythologie surannée qui fait penser à l'Albane: les mauvais jours sont venus; on est à peine sûr de vivre, et quand on reprend courage à la voix de Pombal, le pays appauvri, dévasté, qui a vu se tarir la source de la production artistique, va emprunter nos modes françaises et notre rococo galant, auquel il ajoutera une pointe d'étrangeté venue d'outre-mer, et un *tarabiscoté* qui fait reconnaître son origine nationale.

Il n'y a point de chapitre spécial à ouvrir à la sculpture, du moins si on la considère en dehors des monuments. Nous avions la mission d'enrichir notre musée du Trocadéro de quelque beau moulage destiné à y représenter la sculpture portugaise : la matière manque. Manoel Pereira, le premier sculpteur de figures, meurt en 1667; avant lui, tous les groupes et bas-reliefs importants sont dus à des étrangers ou révèlent des préoccupations des écoles du dehors. Les ouvrages en *barro* (argile), très-connus en France, et la *Talha* (sculpture en bois) fourniraient seuls des modèles de quelque intérêt. La cathédrale et Saint-François de Porto en offrent les plus beaux exemples: le *Proesepio* portugais, dont l'idée est empruntée à l'Italie, se désigne dans la langue nationale sous le même nom. Les spécimens nationaux sans mélanges d'influences étrangères n'apparaissent vraiment qu'à la fin du XVIIe ou au commencement du XVIIIe siècle, et souvent la prodigalité de l'ornementation y arrive au délire.

C'est plutôt dans les arts mineurs que s'est révélé le génie national; l'orfèvrerie est son triomphe, et l'industrie du meuble offrait à l'Exposition des exemples qui attestent l'habileté des ouvriers portugais et le goût de ses artistes industriels.

Ces bases largement posées, nous pourrons avec plus de fruit aborder l'Exposition de l'art rétrospectif.

CHARLES YRIARTE.

(La suite prochainement.)



COLLECTIONS DE M. SPITZER

LES ARMES

MIEUX que les autres productions des grands artisans d'autrefois, les vieilles nobles armes, nous l'avons déjà dit, évoquent par leur aspect l'image du passé. Elles représentent non seulement les gradations de son luxe, mais aussi les changements successifs de ses mœurs militaires.

Haches, marteaux d'armes, espadons, fauchards, piques et pertuisanes qui ont meurtri, pourfendu, transpercé, balafré en champ clos, en batailles, en embuscades ou dans quelque assaut de forteresse, présentent à notre imagination une pensée de turbulence guerrière. Surtout la vue des fières épées, jadis responsables de l'honneur des gentilshommes, suscite bien des sujets de rêveries, bien des idées d'extravagances romanesques, d'actions bravaches, de duels par paires ou par quadrilles, d'aventureuses équipées ou de tendres rendez-vous nocturnes. Une rodomontade espagnole, citée par Brantôme, disait à propos d'une rapière : « O épée ! si tu savais parler !...[1] ».

Quant aux armures, ces carapaces d'acier qui semblent encore renfermer la vie, elles aussi ont dans leur physionomie cette même prérogative de provoquer d'attrayantes visions où rayonnent les vieilles gloires de tous ceux-là « dont la guerre fut le tombeau ».

Ce spectacle, fantôme des temps chevaleresques ou galants, nous est donné d'abord par la vue des plus belles armes. Dans leur éclat ou leur luxe à outrance se lisent bien des chapitres de l'histoire. Batailles aux

1. *O espada, si supieses hablar, dixeres quantos hombres matasteis.*



Dujardin

ARMURE ET BOUCLIER EN FER REPOUSSÉ ET DORÉ

(TRAVAIL ITALIEN DU XVIe SIÈCLE)

Gazette des Beaux Arts — (Collection de M. Spitzer) — Imp. Eudes

éblouissantes mêlées, fêtes d'amour et grandes joutes nous apparaissent ainsi.

Sans le secours du livre de Folengo, qui a décrit les préparatifs d'un



POIGNÉE DE CIMETERRE EN FER CISELÉ ET DORÉ (XVIe SIÈCLE)

(Collection Spitzer.)

tournoi au temps des gaillardes lances peintes, on assiste à pareille fête.

Aux notes stridentes et joyeuses des fifres et des trompettes se mêlent

dans l'illusion le *clapis* des armes et le chant des jongleurs. Ici, seigneurs et écuyers chamarrés d'or ou *tout harnachés d'orfavrerie*, comme dit Martial d'Auvergne, *fringuent* et mènent grand tapage, bousculant du poitrail de leurs chevaux les piétons ahuris. Plus loin, ce sont les dames souriantes, coquettes, fardées et *pimpelochées*, qui s'inquiètent à l'entrée des lices de la place qu'elles doivent occuper le lendemain sur les estrades des *hours* ou tribunes,

Et tant et tant d'autres images
Passent devant nos yeux.

Si les vieilles armes font naître les rêveries romanesques dans l'esprit de qui les aime, en réalité elles présentent aussi bien d'autres mérites se rattachant selon leurs droits primitifs à l'étude des anciens usages et des arts nationaux.

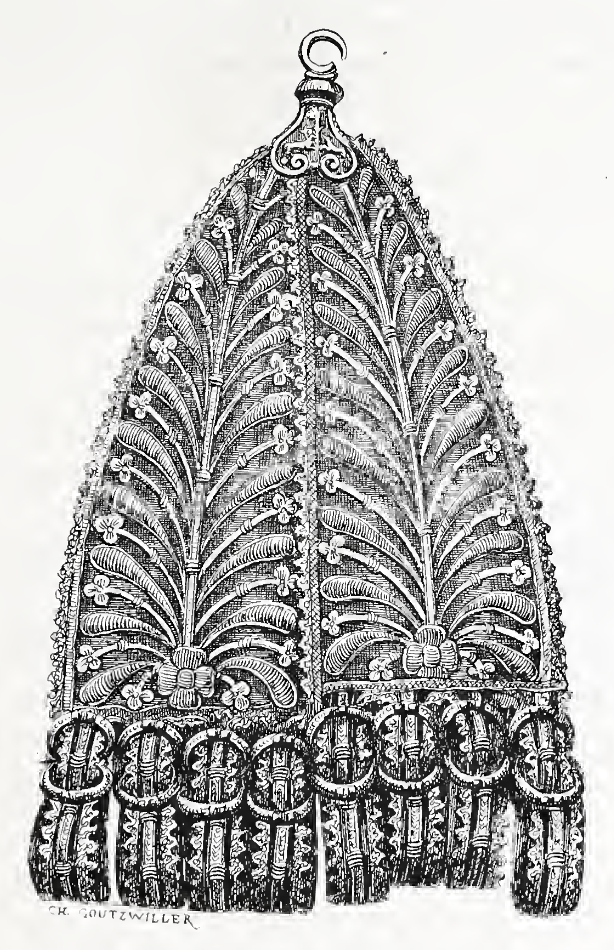
A dater du XIVe siècle, après le haubert et les pièces de mailles ou de *plates*, les armes de la noblesse sont de trois catégories très distinctes. Il y a celles de batailles ou de duel que représentent les harnais de *haut appareil* et les *harnais à la légère*, les fortes lances ou *bourdons*, les masses et les épées de combat; puis viennent en second lieu les armes de joute et celles de tournoi, ces deux genres ayant dans leur aspect un caractère tout à fait particulier. Enfin figurent les armes et armures *de parement*, enrichies parfois, comme celles de Dunois et du comte de Saint-Paul[1], d'or ouvré, d'émail ou de pierreries, ou bien gravées et ciselées suivant tous les raffinements de l'art. Ces pièces somptueuses étaient d'ordinaire usitées dans les triomphes et les cérémonies, dans les cortèges et les fêtes, c'est-à-dire dans la plupart des solennités militaires.

Afin de donner à ce luxe martial une plus grande importance encore, les sujets, les ornements décorant les targes, les rondaches, les cuirasses, les casques, les glaives ou les cimeterres à l'antique, furent bien souvent peints, dessinés ou ciselés, à dater des premiers temps de la Renaissance, par ses grands artistes ou ses artisans les plus renommés; l'un de ces derniers, armurier à Brescia, nommé Sérafino, fit présent au roi François Ier d'un estoc, en échange duquel il reçut du souverain un collier

1. Le chanfrein du cheval que montait le comte de Saint-Paul au siège d'Harfleur était prisé trente mille écus. Celui du comte de Foix, à son entrée dans Bayonne, en valait quinze mille. Et « estoit estimée », dit Mathieu de Coussy, « l'espée du comte de Dunois (entrée à Rouen 1449) à la valeur de vingt mille escus d'or, » car, ajoute-t-il, « il y avoit de riches pierreries par dessus. »

d'or et la dignité de chevalier. (Des armuriers avaient été anoblis par les empereurs et les princes d'Allemagne.)

Holbein, Albert Dürer, le Flamand Quintin Matzys, les Italiens Giotto [1],



PENDANT D'ÉPÉE DU XVIe SIÈCLE

(Collection Spitzer).

Léonard de Vinci, Lazzaro Vasari [2], Francesco Francia [3], Michel-Agnolo di

1. Voir la nouvelle LXIII de Sacchetti, où il raconte comment Giotto peignit un bouclier pour un homme d'armes. Cette nouvelle est rapportée tout au long dans Vasari.

2. Lazzaro Vasari peignit des harnachements de chevaux pour Nicolo Piccinino et pour ses soldats et ses capitaines.

3. Francesco Francia décora de peintures, pour le duc d'Urbin, un caparaçon de cheval. Il représenta une forêt embrasée d'où s'échappaient effarés des oiseaux et des animaux de toute espèce (Vasari, *Vie des peintres*).

Viviano[1], Polidore de Caravage, Philippo Negrolo[2], le Lorrain Pétrus Woeiriot, le Français Antoine Jacquard, le Flamand Frawen Bigo et mille autres maîtres ingénieux et habiles, tels que, pour l'art méridional, Romero, Giov. Pietro Figino, Bartolomeo Campi, Franc Pellizone, Biati, Bellino, Mart. Ghinello, Pompeo Turcone, Ant. Federico et Luccio Piccinini, Antonio Biancardi, Bern. Civo, Ambrogio, Paolo Dazzimina, Paolo Rizzo, Arnoldo Seratio, Franzini, ont décoré ou façonné des armes. (A Bologne et à Florence, rapporte Lanzi[3], les armuriers faisaient partie de la confrérie des peintres). En même temps que ceux-ci ils ont, pour décorer des armes, imaginé, dessiné ou ciselé bien des sujets mythologiques ou guerriers, bien des motifs d'ornementation, tels que *entrelacs à la mauresque*, *festons de laurier*, *rinceaux de feuillage*, arabesques d'or damasquinées *à la persienne*, *chapeaux de triomphe*, *grotesques*, vases, satyres, *monstres à gueule bée*, *figurettes*, *bestions*, rosaces et *femmes s'achevant en chimère*. Toutes ces bizarres et charmantes fantaisies, ciselées en haut relief ou en demi-bosses ou bien seulement gravées et rehaussées d'or ou de damasquinerie, donnent aux armes d'autrefois le caractère et l'importance d'objets d'art de premier intérêt.

Certains grands maîtres italiens ont, comme nous venons de le dire, peint sur des rondaches des animaux fantastiques « à jeter l'épouvante », des sujets olympiens ou héroïques, des emblèmes et des têtes de Méduse *encheveléés de serpents*. Citons ici ces vers de Ronsard décrivant une rondache du duc de Guise.

Deux couleuvres d'acier dos à dos tortillées,
Traînant dedans le fer leurs traces escaillées,
Couraient le long du bord.
. . . .
Du milieu de l'escu Gorgone s'eslevoit
Borgnoyant renfrogné, qui trois testes avoit.

A la liste donnée plus haut ajoutons quelques noms de forgerons allemands. Les principaux sont : Heinrich de Wyène, à Nuremberg (1334) ;

1. Michel Agnolo di Viviano exécuta, pour Julien de Médicis, tous les ornements des harnais de parements qui servirent au carrousel de la place de Santa-Croce (Vasari le cite dans la Vie de Baccio Bandinelli).

2. Voici ce qu'en dit Vasari : « Je ne m'étendrai pas sur le compte de Filippo Negrolo, de Milan, artiste très habile à ciseler des arabesques et des figures sur des armures de fer. Les estampes gravées sur cuivre qu'il a publiées suffisent pour établir sa réputation. » Brantôme, dans son livre des *Capitaines français,* le désigne sous le nom de *Seigneur Negro.*

3. Lanzi rapporte qu'au XVIe siècle, à Bologne, les ouvriers qui fabriquaient les



HENRI GUERARD DEL. & SCULP.

GARDE D'ÉPÉE EN FER CISELÉ, NIELLÉ D'OR
Travail Italien du XVIᵉ Siecle
(Collection de M. Spitzer)

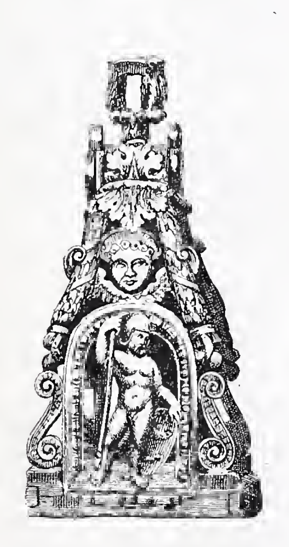
Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Delâtre, Montmartre.

Roschlaup, Hermann ou Lorenz, le Geissbart (1348) ; Hilpolt, forgeron de casques (1359); Gilles Leman, qui travailla pour le comte de Flandre ; Lorenz, à Augsbourg, armurier de l'empereur Maximilien Ier (1470) ; Lœffler, armurier de l'empereur Fréderic Ier (1470) ; le Tyrolien Georges Lœffer (1527) ; Wilhelm de Worms (1535); Wilhelm Seussenhofer (1547); Konrad Lockner (1567) et Speyer, d'Augsbourg, contemporain de Freidrick, à Munich (1570 à 1590).

Le plus renommé de tous fut Desiderius Kolmann, d'Augsbourg





ÉTRIERS DU XVIe SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

(1470-1532). Beaucoup d'autres ont succédé à ceux-ci et toujours les armuriers furent pris très au sérieux par la noblesse ; car c'était jadis une chose grave, pour un gentilhomme d'épée, que le choix de ses armes. Les rois eux-mêmes attachaient une grande importance aux coquets mérites de leurs armures (Louis XI et Charles VIII avaient, en les comblant de privilèges, attiré en France des forgerons de harnais et des fourbisseurs étrangers).

Louis XII, pendant notre guerre d'Italie, se reposant à Asti (1507), voulut, raconte l'historiographe Jean d'Auton, avant qu'on ne lui mît son armure, la voir et la juger sur le dos de son grand écuyer Galeas de Saint-

armes, et même les selliers, étaient comptés dans la compagnie des peintres, et que celle de Florence les admettait également. Le célèbre Lucas de Leyde avait appris son art d'un fabricant d'armures qui les gravait à l'eau-forte très artistement.

Séverin : « Je la veux voir premièrement sur vous, dit le roi, car mon harnais est presque fait pour vous. » Louis XII, l'ayant ensuite considérée de tous côtés, la trouva de bonne forme, disant : « Je cuide qu'elle me sera bonne et bien aisée ».


PISTOLET DU XVI[e] SIÈCLE.
(Collection Spitzer.)

Depuis le moyen âge, les armes chevaleresques toutes parées d'emblèmes et de devises galantes, où ces mots : *amour ! amour !* se répètent peints ou gravés, nous représentent les progrès du faste de l'ancien monde. C'est par ostentation ou par tendresse qu'il s'est ainsi manifesté.

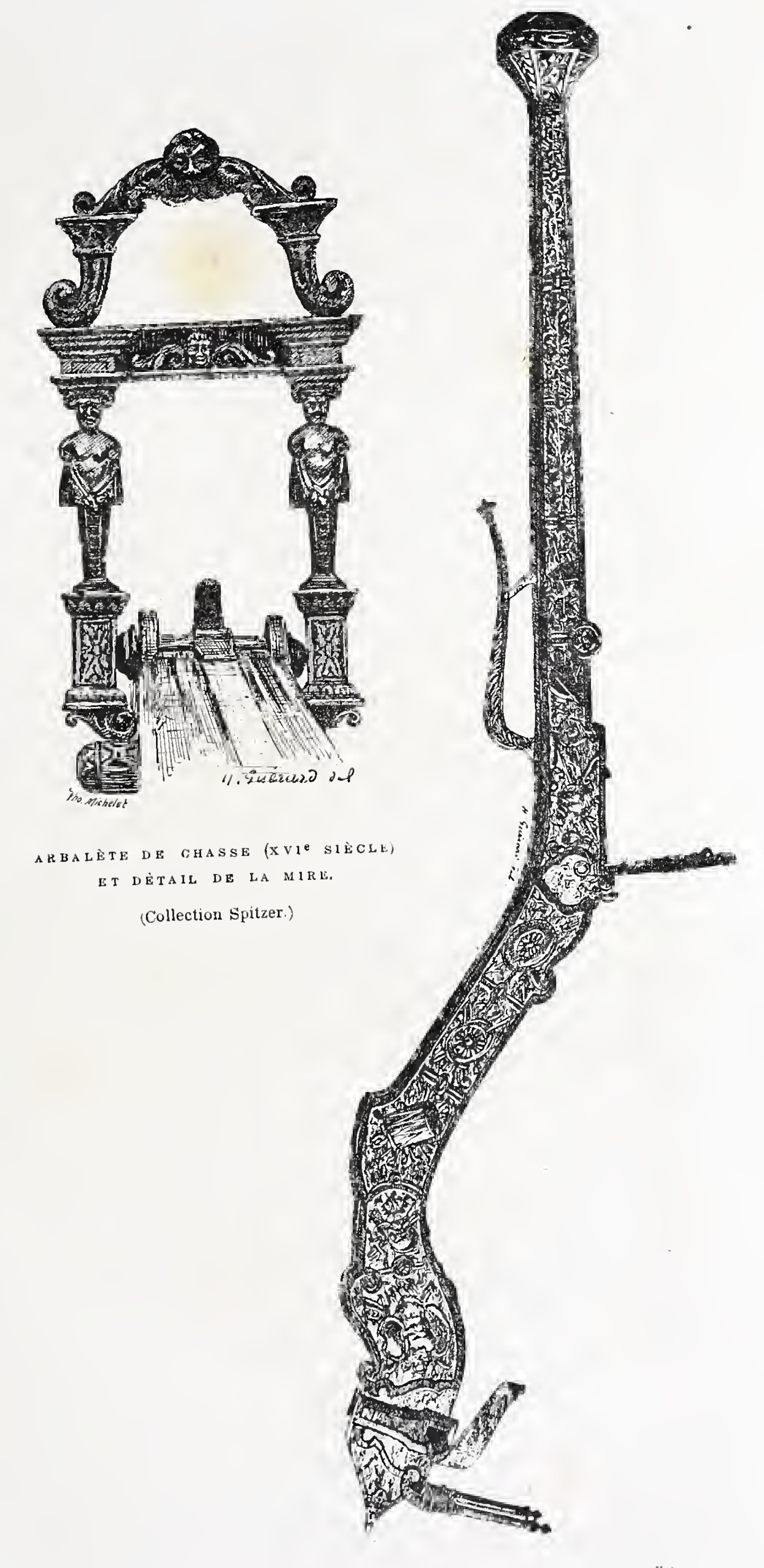
Les harnais, les glaives si pesants des robustes paladins voués et dévoués à Madame la Vierge ou à Monseigneur Saint-Georges et jusqu'aux légères et mignonnes épées des roués de la Régence, armes bijoux « qui ne l'emportent guère sur le poids d'un éventail », sont non seulement l'expression des mœurs guerrières, mais aussi celle de la coquetterie masculine s'adressant de tout temps à l'élite du féminin.

A l'époque des tournois, les armes étincelantes au soleil exerçaient sur l'esprit des dames la même attraction que le mobile miroir des chasseurs exerce sur les alouettes.

De ces chatoyantes et coquettes prétentions chevaleresques ou galantes dérive la piaffe militaire, base et mobile de bien des bravoures.

Le luxe des armes (voir les inventaires des ducs de Bourgogne) n'a guère été entravé par les édits souverains qui, tant de fois, se sont attaqués au luxe des vêtements d'étoffe. Cette tolérance exceptionnelle a fourni jadis aux maîtres du fer et de l'acier, aux grands artisans et aux artistes de l'Italie, de l'Espagne, de l'Allemagne et aussi de la France, — où depuis les Romains tous les styles des nations voisines se sont confondus, — le prétexte de produire ou de décorer d'une façon exquise bien des œuvres d'armurerie qui, nous insistons sur ce point, méritent de figurer en première ligne parmi les objets d'art les plus précieux des musées et des collections.

Après ce sommaire aperçu de l'importance que présentent, dans l'histoire des arts depuis le moyen âge, les belles et somptueuses armes, occupons-nous de celles que possède M. Frédéric Spitzer.



ARBALÈTE DE CHASSE (XVIe SIÈCLE)
ET DÈTAIL DE LA MIRE.

(Collection Spitzer.)

Dans un article que la *Gazette des Beaux-Arts* a publié sur les collections d'armes anciennes exposées en 1878 au Trocadéro, nous avons expliqué comment les premières réunions de ce genre ont été peu à peu dispersées, comment se sont formées d'autres réunions nouvelles et enfin comment, depuis le second Empire, certains grands amateurs (nous en avons cité trois principaux) les ont finalement accaparées, centralisées et absorbées presque toutes. Nous avons rendu compte, en indiquant son origine, des motifs et des circonstances qui font que le cabinet d'armes de M. Spitzer, cet heureux et insatiable trouveur, est resté sans contredit le plus important des derniers qui subsistent encore en France.

Nous avons fait, en 1876, le catalogue de cette collection, qui s'est depuis considérablement augmentée.

Qu'il nous soit permis, à propos de catalogue, de faire incidemment remarquer combien il est peu rationnel de placer comme on l'a fait jusqu'ici, dans la classification des armes anciennes, les armures complètes dites armes défensives avant les autres armes dites armes offensives. Il serait logique, en raison de l'importance respective de ces deux catégories dans l'animation du passé et d'après une sorte de hiérarchie toute naturelle, de s'occuper d'abord des épées qui représentent depuis l'antiquité l'arme noble par excellence et qui donnent au combattant, même à l'état de nudité complète, une fierté d'aspect toute particulière. Les dagues qui, elles aussi — armes de gentilhomme — furent presque toujours, et surtout depuis la chevalerie, associées à l'épée en bataille, et qui, depuis 1520 environ, la secondèrent dans les duels, doivent bien et dûment être aussi comprises en première ligne.

En second lieu, selon leur importance relative, on doit classer les haches, les masses, les fléaux et les marteaux d'armes qui, malgré leur moindre intérêt, sont aussi cependant de nobles *bâtons de guerre*. Puis viendront les rondaches, les *targes* et les casques ouverts, choses complètes par elles-mêmes, qui, ainsi qu'on peut en juger d'après les *figurations* antiques, laissent aux héros en costume de statue un aspect si franchement martial. Ensuite se classeront après, les cuirasses seules, l'armure close et complète qui dissimule en partie ou en totalité la virile beauté plastique en alourdissant ses attitudes et ses formes.

PISTOLET DU XVIe SIÈCLE. (Coll. Spitzer.)



[illegible] DAGUES ET RONDACHE DU XVIe SIÈCLE

([illegible])

[illegible] Charon

A la suite de l'armure il faut ranger les armes *de longue main*, armes de piéton, de franc-archer ou de basse infanterie, les armes *d'hast* et de jet; puis, et après les arbalètes, les armes à feu, arquebuses, escopettes et pistolets, comme étant les moins nobles et les moins anciennes.

Après cette digression, revenons à la collection d'armes de M. Spitzer.



GRANDE « FLASQUE » DU XVI[e] SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

Elle se compose de 700 pièces environ, épées, dagues et poignards, rondaches, *targes*, *targettes* et *rotelle*, casques en série, parties de harnais et armures complètes, pièces de renfort, *hautes pièces*, telles que *placarts* de joute et *grandes buffes*, chanfreins et selles de guerre, pertuisanes, vouges et hallebardes, — et enfin arquebuses et pistolets, le tout formant un ensemble éblouissant et de mérite exceptionnel.

Ces précieux spécimens de l'attirail martial et des modes militaires

d'autrefois sont disposés dans une galerie de 18 mètres de long sur 12 de large, haute comme une nef de cathédrale et éclairée par trois grandes verrières en ogive qui ne laissent pénétrer sur les armes qu'un demi-jour tout gothique, diapré de jaune, de violet et de couleur d'azur.

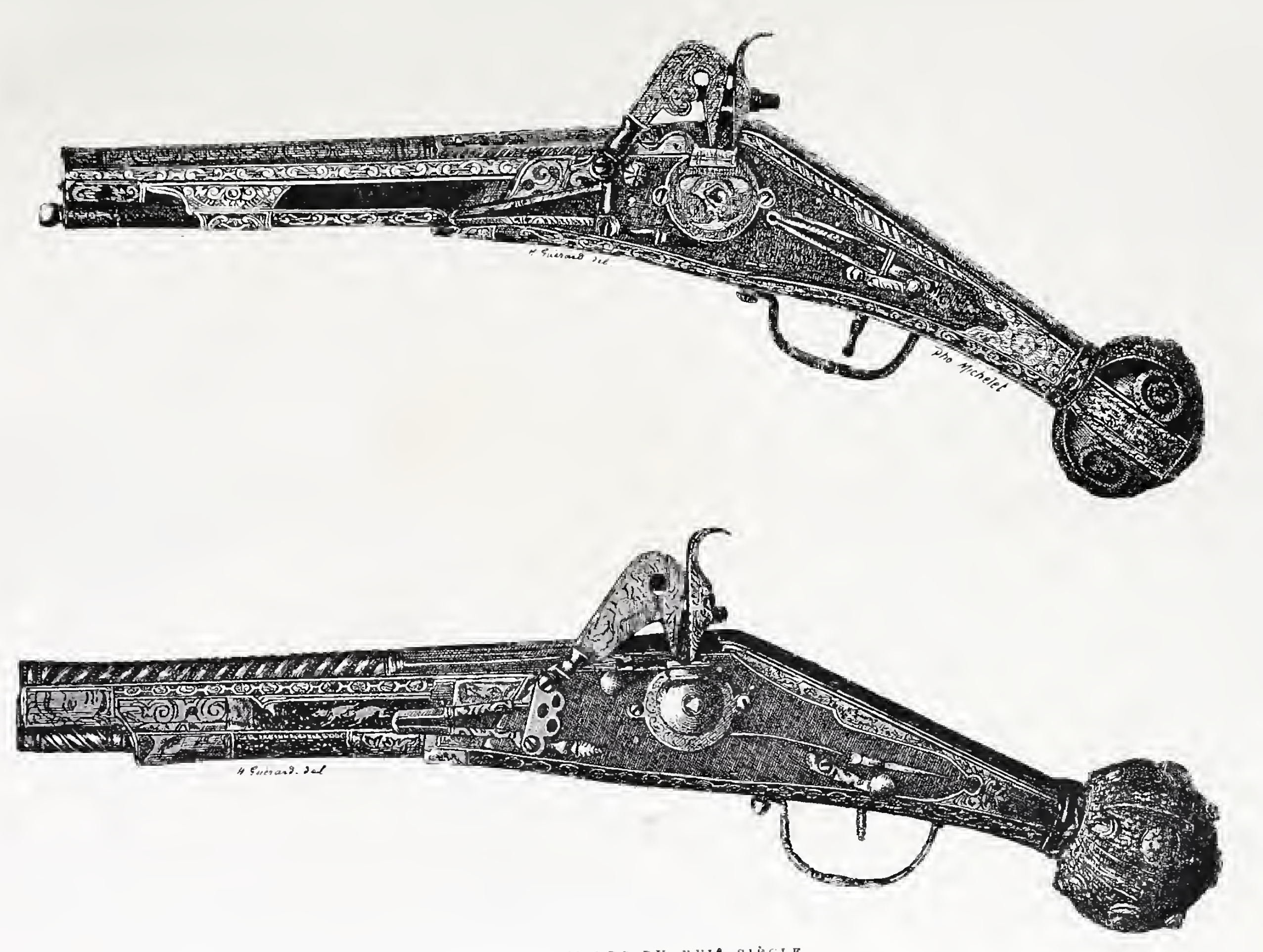
Dans la partie supérieure des lambris surmontés de tapisseries à figures (costumes du XVe siècle) sont appendus, de place en place, des drapeaux flamands et espagnols, et sont alignés des casques de tous les genres, depuis le bassinet du XIVe siècle jusqu'au cabasset de 1590.

Au-dessous de cette disposition dominante rayonnent les ajustements d'armes offensives, épées, dagues et espadons, puis se dressent les lances de joute, les pertuisanes et certains précieux et rares épieux de chasse dont la lame finement gravée et a demi dorée porte sur un faux pistolet.

Ces spécimens irréprochables occupent les intervalles que laissent entre elles sur une haute boiserie de panneaux gothiques, contre lesquelles elles sont rangées, vingt-cinq admirables armures, dont trois présentent, avec preuves, un intérêt tout à fait historique.

Sur la plate-forme de la haute cheminée de pierre *ouvrée* qui s'élève au côté droit de cette salle et sur la partie de muraille qui en forme l'extrémité, sont posées ou entre-croisées, avec un goût parfait, de bien curieuses pièces d'armes du XIVe et du XVe siècle. Il y a là, entre autres raretés, une brigandine garnie de velours rouge et de bouclons d'argent ciselé, qui vaut aujourd'hui beaucoup plus que son pesant d'or. Enfin, car nous ne pouvons détailler les mérites de toutes les belles choses que présente ce trésor incomparable, nous passons aux dix-neuf vitrines qui renferment la fleur de cette splendide collection. Là figurent, coquettement couchées sur un fond de vieux velours génois, de merveilleuses rapières. Œuvres italiennes aux lames marquées de poinçons renommés; épées à l'espagnole à large et profonde coquille ajourée comme guipure et dentelée au rebord; puis (pièces introuvables aujourd'hui) quelques *armes doubles*, c'est-à-dire des épées ayant leurs dagues ou « le poignard de mesme », comme on disait vers 1560. Là figurent aussi des estocs allemands et des brettes françaises remarquables par le mérite de leur travail.

En leur compagnie sont disposés avec de bien rares *pendants d'épée* tout ornés de broderies et de *passements*, des éperons, des étriers superbes, des arbalètes de chasse d'un travail précieux et quelques armes à feu, arquebuses, escopettes et pistolets à *fûst* et à *rouets* finement incrustés et ciselés où, dans des rinceaux, se mêlent ou se poursuivent « chiens, chats, lièvres et maintes étranges bêtes » (une courte arquebuse du XVIe siècle se remarque entre toutes par son système de batterie absolument semblable à celui de nos actuels chassepots).



PISTOLETS ALLEMANDS DU XVIe SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

A ces armes d'élite s'ajoute une série considérable de *flasques* ou *pulvrins* d'ivoire, de cuir empreint et ciselé, de laiton doré, de bois relevé de *tauchie* ou bien de sujets modelés en haut relief.

Pas un de ces objets guerriers ou cynégétiques qui ne soit l'expression exquise de la catégorie qu'ils représentent. Les gravures réparties dans cet article donneront quelque idée du mérite de ces différentes armes. Nous renvoyons aussi nos lecteurs aux planches publiées sur la même collection en 1878 dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

Après avoir dans notre sommaire description effleuré tant de merveilles il nous reste à citer deux des dernières acquisitions de M. Spitzer.

L'une est une royale épée, œuvre de 1530 environ; sa monture de forme si élégante, comme on peut le voir par la gravure que nous en donnons, est toute damasquinée d'arabesques d'or dans le style adopté par Damianus de Nerve, célèbre monteur de rapières (1520-1540).

L'autre pièce capitale qui se trouve également reproduite est une admirable armure avec sa rondache. Toutes ses parties sont décorées de sujets allégoriques et d'ornements repoussés, ciselés, dorés ou finement damasquinés. Autour du gorgerin et pendant sur la poitrine, est représenté le collier de l'ordre de la Toison d'or. Devant ce splendide harnais jadis conservé en Espagne, où il passait pour avoir appartenu à Charles-Quint, on serait tenté de dire comme la devise de l'ancienne courtisane Bolonaise la Pellegrina :

« De mieux avoir je défie. »

E. DE BEAUMONT.



LES

DEUX FRESQUES DU MUSÉE DU LOUVRE

ATTRIBUÉES A SANDRO BOTTICELLI



DEPUIS une vingtaine d'années, le Louvre s'est enrichi de fresques précieuses venues d'Italie. Dès 1863 il acquérait trois charmants morceaux de Luini[1], auxquels venaient s'ajouter, en 1867, grâce à M. de Tauzia, six compositions du même maître[2]. En 1873, le gouvernement de M. Thiers achetait, trop cher, hélas! la fresque de la Magliana, témérairement donnée à Raphaël, dont elle ne révèle pas la main incomparable. Sept ans plus tard, M. de Tauzia rapportait encore de Florence, en même temps que le petit panneau de Domenico Ghirlandajo, un dramatique fra Beato Angelico, le *Christ en croix*. C'est aussi M. de Tauzia qui vient d'assurer à notre grand musée national deux fresques murales attribuées à Sandro Botticelli, couronnant ainsi sa carrière de conservateur des peintures avant que ses fonctions fussent limitées au département des dessins et de la chalcographie. Cette suite d'acquisitions fait honneur au Louvre, qui est aujourd'hui, si l'on excepte la collection Brera, de Milan et la galerie de Pérouse, le seul musée d'Europe possesseur de peintures à fresques.

Les deux fresques nouvellement acquises viennent de la villa Lemmi, située à Chiasso Macerelli, à trois kilomètres de Florence, entre cette

1. Catalogue de M. de Tauzia, *Écoles d'Italie et d'Espagne*, n°s 233-235. Ces trois fresques transportées sur toile provenaient de la villa Pelucca, près Monza.

2. Catalogue de M. de Tauzia, n°s 236-241. Ces six fresques provenaient de la succession du duc Antonio Litta Visconti Arese, de Milan.

ville et Fiesole. De 1469 à 1541, cette villa appartint à la famille Tornabuoni[1], qui occupait un des premiers rangs à Florence et s'allia aux riches Médicis et aux nobles Albizzi. Lucrezia Tornabuoni épousa Pierre de Médicis, fils de Cosme, et fut la mère de Laurent le Magnifique; Lorenzo, fils de Giovanni Tornabuoni, se maria en 1486, par l'entremise de Laurent le Magnifique, avec Giovanna, fille de Maso de Licca dei Albizzi[2]. C'est pour les Tornabuoni que Domenico Ghirlandajo orna la chapelle majeure de Santa-Maria-Novella, à Florence, des fresques qui passent pour son



GIOVANNA TORNABUONI

(D'après une médaille attribuée à Niccolò Fiorentino).

chef-d'œuvre et dans lesquelles figurent les nombreux membres de l'illustre famille[3]. C'est pour eux encore qu'un artiste, que M. Armand, le savant auteur des *Médailleurs italiens des* XVe *et* XVIe *siècles*, croit être Niccolò Fiorentino, coula plusieurs médailles d'un très beau style à leur

1. Nous empruntons ce renseignement et beaucoup d'autres au travail de M. Cosimo Conti, publié dans l'*Art* du 23 octobre 1881 et du 15 janvier 1882.

2. Ce Lorenzo Tornabuoni fut décapité à l'âge de trente-deux ans, le 21 août 1487, après avoir échoué dans une conspiration qui avait pour but de rétablir les Médicis. Giovanna mourut en donnant le jour à son troisième enfant. (Voyez Litta, *Famiglie celebri di Italia*, aux familles Tornabuoni et Albizzi.)

3. Ghirlandajo fut particulièrement lié avec Francesco Tornabuoni, qui se trouvait

effigie. Enfin, Michelozzi, le grand architecte des Médicis, travailla à l'embellissement de la villa de Chiasso Macerelli.

Sandro Botticelli avait décoré une salle du premier étage de peintures murales dont les morceaux du Louvre sont le précieux reste. Ces peintures furent à une époque inconnue, mais évidemment assez récente, recouvertes de ce badigeon barbare qui nous a ravi tant de chefs-d'œuvre. En septembre 1873, le propriétaire actuel de la villa, le Dr Lemmi, aper-



LORENZO TORNABUONI

D'après une médaille attribuée à Niccolò Fiorentino.

çut à travers quelques crevasses du badigeon des traces de couleurs ; il fit enlever avec précaution la couche de plâtre qui couvrait les peintures et rendit au jour trois fresques, dont une de moindre dimension (1^{m},90 de hauteur sur 1^{m},30 de largeur) se trouva dans un si déplorable état que peu après elle disparut complètement. On avait pu toutefois distinguer un vieillard dont la tête était très effacée, entourant de son bras droit la taille d'un enfant à peine visible. Des deux autres peintures qui

à Rome en même temps que lui (1475); lorsqu'il retourna à Florence, Francesco le recommanda à Giovanni Tornabuoni, pour lequel le maître peignit la chapelle de Santa-Maria-Novella.

garnissaient, en se faisant pendant, la paroi principale, en face des fenêtres, l'une, malgré de trop lamentables détériorations, était et est encore dans un état de conservation relativement satisfaisant; l'autre a beaucoup plus souffert.

La première fresque, celle de droite, représente un groupe de trois jeunes femmes, conduites par une quatrième, s'avançant vers une femme de haute taille debout, tenant une sorte de grand mouchoir blanc, entr'ouvert pour recevoir des fleurs [1] que lui tend une des visiteuses; à droite, un enfant tenant un écu; à gauche, une fontaine jaillissante coupée par le bord de la paroi [2].

La fresque de gauche montre un jeune homme aux longs cheveux s'échappant sous une petite toque, vêtu d'une robe tombant en plis rectilignes, qu'une introductrice amène à un cénacle de sept femmes assises en une sorte d'hémicycle et présidées par l'une d'entre elles, placée sur un siège surélevé; à gauche, un enfant dont la tête seule, aux cheveux bouclés, a été sauvée [3]; dans le fond une forêt touffue [4].

Quel est le sens de ces deux compositions?

On sait qu'en 1486 Lorenzo Tornabuoni s'alliait à Giovanna Albizzi; les deux peintures furent certainement, comme le constate M. Cosimo Conti, exécutées à l'occasion de ce mariage. C'était d'ailleurs l'usage de consacrer par une œuvre d'art les événements de famille de quelque importance. Cela dit, la première fresque s'interprète assez aisément : Giovanna Albizzi, dont la beauté était renommée, reçoit les trois Grâces qui viennent lui offrir leurs compliments et leurs cadeaux. On ne peut douter, en effet, que la grande figure ne soit bien réellement celle de Giovanna. Une des médailles, cataloguées dans l'œuvre de Niccolò Fiorentino, représente, à l'avers, la belle Giovanna sous les mêmes traits et parée du même collier que dans la fresque, un rang de perles avec une pendeloque formée d'un cabochon de perles et d'un petit gland de trois perles; en légende : JOANNA.ALBIZA.UXOR.LAV.RENTII.DE.TORNABONIS; au revers, les trois Grâces, avec cette légende : CASTITAS. PVLCHRITVDO. AMOR [5]. Nous retrouvons cette figure avec le même port de tête, la même

1. Ces fleurs ne se distinguent plus aujourd'hui, mais, lors de l'enlèvement du badigeon, elles étaient aisément reconnaissables.

2. Hauteur, 2m,11 c.; largeur, 2m,84 c.

3. Le corps de l'enfant et un écu qu'il tenait ont disparu depuis 1873.

4. Hauteur, 2m,38 c.; largeur, 2m,70 c.

5. Ce revers est le même que celui de la médaille de Pic de la Mirandole, d'après le marbre antique de Sienne provenant du palais Piccolomini à Rome, copié par Raphaël. Une autre médaille présente, à l'avers, la même tête de Giovanna et, au revers, Diane chasseresse ou plutôt Vénus déguisée en chasseresse avec ce vers de

coiffure, le même collier et la même robe dans la *Visitation* de Ghirlandajo à Santa-Maria-Novella, et la similitude est telle que l'on peut suppo-



GIOVANNA TORNABUONI, D'APRÈS LA FRESQUE DE LA « VISITATION ».

(Par D. Ghirlandajo, à Santa-Maria-Novella.

ser que Botticelli a profité directement pour sa Giovanna du travail du

Virgile : VIRGINIS. OS. HABITVM. QVE GERENS. ET VIRGINIS. ARMA. (Nous devons ces précieux renseignements au très obligeant et très érudit M. Armand, qui

Ghirlandajo, commencé d'ailleurs en 1485 ; de sorte que le principal personnage de notre fresque, une haute et digne patricienne aux simples et fières allures, a tout à fait le caractère de Ghirlandajo, tandis que les autres figures restent bien dans le style connu de Botticelli. Disons enfin qu'on pouvait encore, il y a peu de temps, distinguer nettement sur l'écu que tient le petit enfant, à droite, les armes de la famille Albizzi.

Le jeune homme de la seconde fresque est le fiancé, Lorenzo Tornabuoni, reçu par sept femmes qui représentent les sept arts du *Trivium* et du *Quadrivium* [1] : la Grammaire, la Dialectique, l'Arithmétique, la Musique, l'Astrologie, la Géométrie et la Philosophie, chacune pourvue de ses attributs, parmi lesquels on remarque une sphère armillaire, une équerre, un tableau de figures géométriques, un rouleau de papier, un scorpion, etc. Nous revoyons les traits du jeune homme et ses longs cheveux bouclés, d'abord sur une médaille donnée, comme la première, à Niccolò Fiorentino, avec la légende : LAVRENTIVS TORNABONVS. IO. FI. (Au revers, Mercure en pied marchant vers la droite) ; puis à Santa-Maria-Novella, où Ghirlandajo l'a placé parmi les personnages de droite de *Zacharie au Temple*. Il n'est pas étonnant que le peintre introduise Lorenzo dans le sanctuaire de la Science et des Arts et le fasse comparaître devant les doctes maîtresses du *Trivium* et du *Quadrivium*. Les contemporains parlent de lui comme d'un ami des Muses ; Ange Politien, entre autres, vante son goût pour les lettres dans deux poèmes qu'il lui a dédiés.

Toutes ces figures allégoriques, représentant les Grâces ou les Arts libéraux, sont évidemment autant de portraits de membres de la famille Tornabuoni ; elles reparaissent dans les divers compartiments de la grande œuvre de Ghirlandajo avec un air de parenté qui ne laisse aucun doute

va publier la seconde édition revue et très augmentée des *Médailleurs italiens des* XVe et XVIe *siècles*, édition dont il a bien voulu nous communiquer les épreuves et bonnes feuilles.

1. On retrouve fréquemment dans les œuvres d'art de ces temps les figures allégoriques ou les attributs des sept arts libéraux ; ainsi dans le manuscrit du *De Consolatione philosophiæ* (Bibl. Nat., n° 6643 de l'ancien fonds latin, reproduit dans les *Arts somptuaires*, t. II, planche 41, France, fin du XVe siècle), on voit les sept arts sous la forme de sept jeunes femmes groupées autour du lit de Boèce. Sur un plat de François Briot, dans huit cartouches, Minerve et les sept arts ainsi désignés : *Grammatica*, *Dialectica*, *Rhetorica*, *Musica*, *Arithmetica*, *Architectura*, *Astrologia*. Sept planches de Hans Sebald Beham (B. 120-127) représentent également, sous forme de femmes, les mêmes arts ; enfin, on distingue dans la *Mélancolie* d'Albert Dürer les attributs de ces différents arts. — La division en *Trivium* et *Quadrivium* paraît remonter à Marcianus Capello, écrivain latin du Ve siècle, auteur du *De Nuptiis Philologiæ et Mercurii*, qui l'aurait empruntée à Philon le Juif.

sur la qualité des personnages. Il était de mode de placer dans les compositions religieuses ou profanes, sous le voile transparent de l'allégorie, ces portraits de famille qui devaient transmettre à la postérité le sou-



LORENZO TORNABUONI, D'APRÈS UNE FRESQUE ATTRIBUÉE A SANDRO BOTTICELLI

(Musée du Louvre.)

venir des fondateurs de l'œuvre pieuse ou des riches clients de l'artiste.

On reconnaît aisément Botticelli, au moins dans l'une des deux fresques du Louvre, les Grâces reçues par Giovanna. La jeune fiancée, il est

vrai, se ressent, répétons-le, de l'influence directe de Ghirlandajo, mais dans les quatre autres figures, l'attitude générale des corps longs et élancés, et surtout leur air penché et mollement mouvementé, la gracieuse inclinaison des têtes languissamment balancées sur des cous de cygnes, les bras longs et abandonnés terminés par des mains effilées d'un maniérisme charmant, les pieds grands, quelque peu communs, en queue de poisson aux doigts démesurés [1], le gonflement aérien des légères étoffes flottantes, se fronçant en plis fins et menus, à l'antique, qui revêtent en les trahissant les moindres ondulations des formes féminines, l'enfant à grosse tête, grimaçant, d'une vie exubérante, tout est bien de Sandro Botticelli et rappelle de très près la *Vénus arrivant à Cythère* et le *Printemps* qui décoraient la villa Castello d'un des Médicis, et qui sont aujourd'hui l'une aux Offices, l'autre à l'Académie de Florence. La différence des types féminins s'explique naturellement : les figures de la villa Castello, d'un charme mystérieux et pénétrant et d'une poésie indéfinissable et captivante qui font songer à Léonard, sont de pure fantaisie, tandis que celles de la villa Lemmi sont des portraits. Mais le style, la coloration blonde, claire, délicate, transparente, et le caractère général de l'esthétique accusent un seul et même auteur. Botticelli apparaît moins, bien moins, dans la seconde fresque du Louvre. L'exécution plus lourde, les contours trop uniformément accusés par un trait noir peu modelé, le ton moins fin et moins lumineux, la gravité de l'ensemble sont d'une tout autre main que celle du poétique et fantaisiste Florentin : on serait tenté de lui substituer quelque brillant élève de Sandro lui-même ou de Ghirlandajo, ou plutôt des deux maîtres à la fois. Du reste, dans cette même villa Tornabuoni, Ghirlandajo avait décoré une chapelle aujourd'hui détruite; en 1482, les deux artistes furent chargés en commun d'orner la salle des audiences du *Palazzo pubblico* à Florence [2]. Un disciple, travaillant vers cette époque

1. Comparez, entre autres, l'une des trois Grâces avec l'*Abondance* de la collection Malcolm (reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, 2e période, p. 518). On sera frappé d'une parenté étroite dans les mouvements, l'allure et l'ajustement des deux figures. Ce qu'on voit des pieds de la première des Grâces est tout à fait semblable aux pieds de l'*Abondance*.

2. M. Bode, dans ses additions à Burckhardt (*Cicerone*, t. II, p. 548), écrit : « Des restes de fresques pleins de charme ont été découverts, il y a peu d'années, à la villa Lemmi, hors la Porta San-Gallo; l'une d'elles représente Pic de la Mirandole apparaissant aux sept sciences. » M. Bode a pu être naturellement conduit à voir sous les traits du jeune initié ce Pic de la Mirandole dont la science fut si universelle et si précoce ; mais la comparaison avec la médaille attribuée à Niccolò Fiorentino et avec la figure de la fresque *Zacharie au Temple* ne permet aucun doute sur l'identité de ce jeune homme et de Lorenzo Tornabuoni.



Heliog. Dujardin

GIOVANNA TORNABUONI ET LES TROIS GRÂCES
(Musée du Louvre)

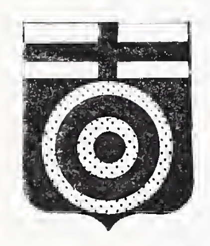
Imp. Ch. Chardon

sous leur double influence et s'inspirant heureusement de leurs qualités différentes, a dû être le véritable auteur de la seconde fresque, où la grave et noble beauté du jeune homme porte la marque d'un grand maître toscan.

Quoi qu'il en soit, ces deux productions de l'art radieux et triomphant de la fin du xve siècle sont une belle et bonne acquisition ; et si, réunissant dans une même salle toutes les fresques qu'il possède déjà, le Louvre complétait cette collection naissante par un choix suivi de morceaux assortis, il offrirait bientôt un ensemble sans rival des plus nobles spécimens de la grande peinture décorative italienne.

CHARLES EPHRUSSI.

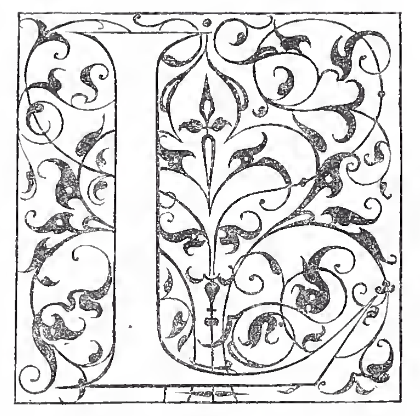
1. Voir Crowe et Cavalcaselle, édition allemande, t. III, p. 165, et Gaye, *Cart.*, I, p. 578.



UNE MAISON DE BANQUE AU XIX[e] SIÈCLE

LE NOUVEAU COMPTOIR D'ESCOMPTE

CONSTRUIT PAR M. ÉD. CORROYER

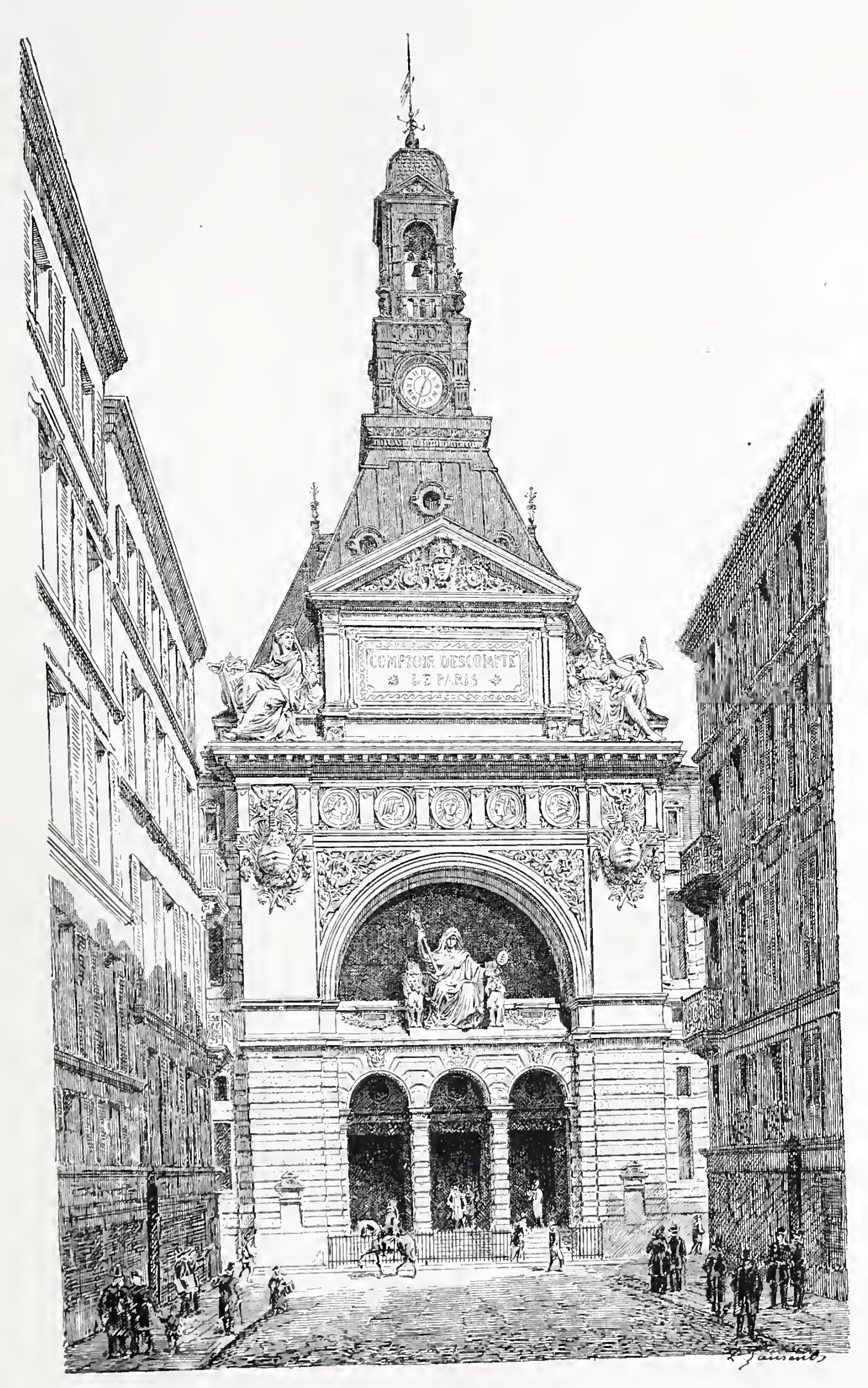


ES grands banquiers du temps passé élevaient pour eux-mêmes de si somptueuses demeures que le Palais de Justice de Bourges se trouve trop au large dans la maison de Jacques Cœur; que la préfecture de Florence s'est logée dans le palais Riccardi, bâti par les Médicis, et que la façade peinte de la maison des Fugger est un des monuments publics d'Augsbourg. Mais nous ne savons pas ce qu'étaient les comptoirs de ces banquiers des empereurs et des rois. Il n'en sera pas de même à l'avenir pour le siège des compagnies financières, qui remplacent aujourd'hui les puissantes individualités d'autrefois.

Partout où s'élève une bâtisse contrastant quelque peu avec la banalité des entassements d'étages qui constituent nos maisons modernes, on peut être certain que c'est le frontispice, et un peu l'enseigne, de quelque établissement de crédit, qui le peut faire d'autant plus considérable qu'il se croit plus important lui-même.

Aussi le vieux Comptoir d'escompte, ayant à renouveler ses installations, vient d'obéir à la mode nouvelle en élevant, dans l'axe de la rue Rougemont, le pavillon monumental qui sert d'entrée au *hall* autour duquel sont distribués tous les services où le public peut avoir affaire.

C'est un des caractères des établissements financiers, commerciaux et



FAÇADE DU NOUVEAU COMPTOIR D'ESCOMPTE CONSTRUIT PAR M. ÉD. CORROYER.

industriels modernes que cette distribution autour d'une cour centrale, où arrive abondamment la lumière, de leurs services, de leurs magasins ou de leurs ateliers, dont l'accès est ainsi rendu plus facile, tandis que la surveillance y est plus aisée. Cette disposition prête aux grandes combinaisons architecturales, quand même l'architecture y est réduite à n'être que de la construction. Mais si la construction y devient ornée, comme ce ne sont ni l'argent ni l'espace qui font défaut aux grandes compagnies, les architectes qui bâtissent pour elles sont plus libres que s'ils travaillaient pour l'État. Leurs projets n'ont point, en effet, à passer par le contrôle, assez libéral d'ailleurs, de la Commission des Bâtiments civils.

Ils peuvent donc donner carrière à leur imagination ou à leur fantaisie, imagination et fantaisie toutes particulières, d'ailleurs, car elles se heurtent soit aux services à desservir, soit à l'emploi des matériaux, soit aux lois de la statique.

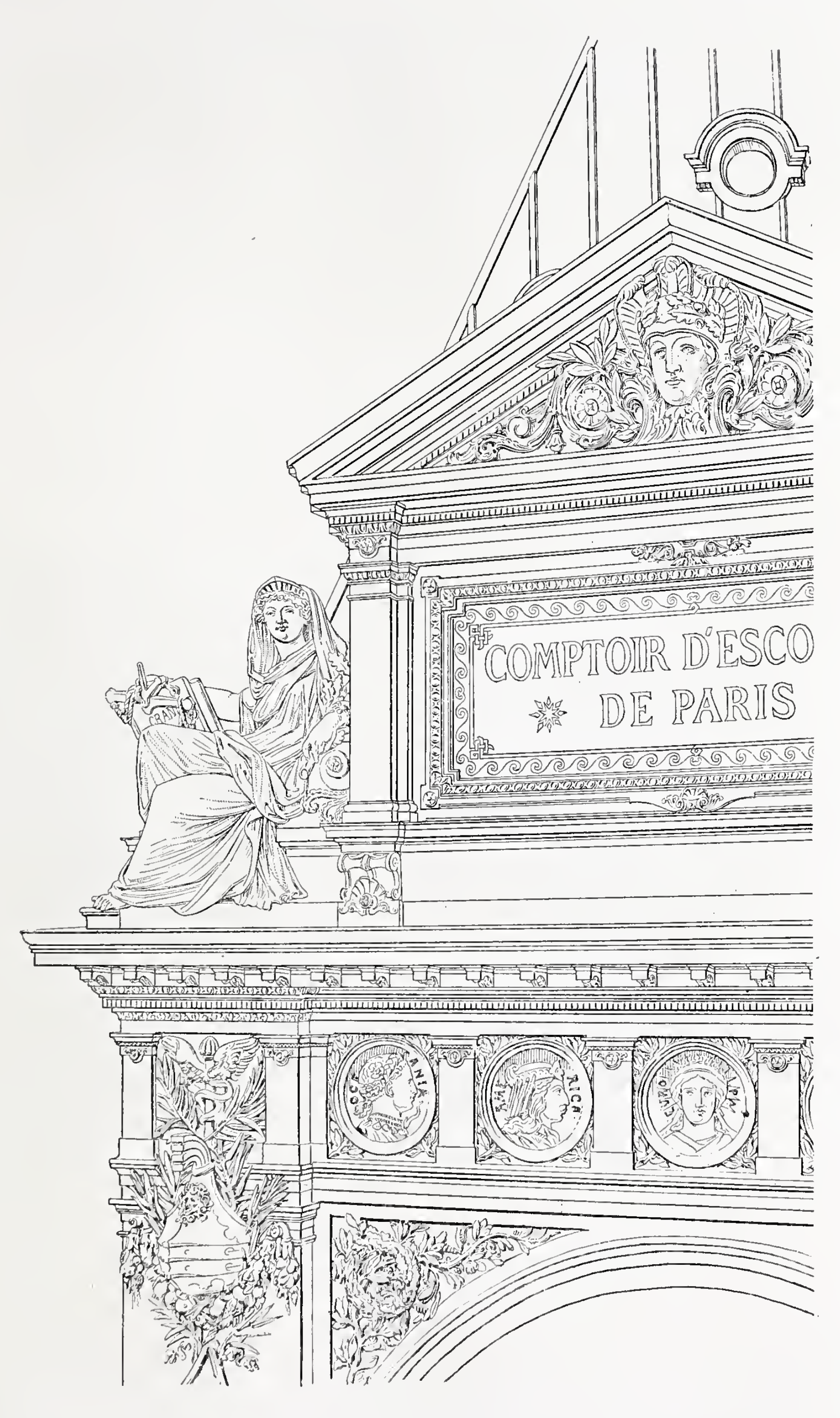
M. Édouard Corroyer, auquel le Comptoir d'escompte a confié la reconstruction de son hôtel, a-t-il usé partout de toutes les libertés qui lui étaient laissées, et s'est-il montré aussi indépendant des formules de l'école qu'auraient pu le faire croire les travaux accomplis pour la Commission des Monuments historiques ? Nous n'oserions le dire. Il nous semble trouver plus de libre allure dans la composition de sa façade que dans celle du *hall* auquel elle sert de frontispice. La crainte de ne pas s'y montrer assez correct lui ayant fait abandonner, plus qu'il n'aurait voulu peut-être, cette aisance de mouvements dont l'architecture du moyen âge lui a dû donner la pratique et le goût.

Nous autres, plus archéologues qu'architectes, qui, formés à l'école des Gothiques, donnons volontiers la main aux Grecs par-dessus la tête des Romains, nous trouvons que M. Éd. Corroyer s'est montré trop romain dans la composition de son *hall*.

Sa préoccupation principale, nous le voyons bien, a été de donner un caractère puissant et riche à la fois à cette grande salle qui, ayant pour plafond un vitrage, aurait pu risquer de ressembler à une cour couverte après coup ; et il a complètement réussi à éloigner cette idée.

N'employant le métal que là où rien ne pouvait le suppléer, il en a solidement établi sur la pierre la structure et les divisions.

De grands arcs, reposant sur des piles formées d'une colonne adossée à un pilier, supportent la corniche au-dessus de laquelle s'étale le vitrage et permettent d'établir dans leur vide toutes les divisions, dans le sens de la hauteur ou de la largeur, que réclament les différents services de l'établissement. Ceux-ci sont distribués sur deux étages séparés par un ordre architravé sur des piles monolithes en calcaire poli, dont la



DÉTAILS DU FRONTON DU NOUVEAU COMPTOIR D'ESCOMPTE
CONSTRUIT PAR M. ÉD. CORROYER.

robustesse correspond à celle des colonnes de granit noir et aux sévérités de l'entablement toscan qui les surmonte.

Tout cela forme un tout homogène et d'une grande allure, bien en rapport avec la solidité de l'entreprise financière qu'il abrite.

Mais, prenant pour type l'architecture telle que les Romains l'ont faite, en combinant l'arc avec la colonne et la plate-bande qu'elle supporte d'ordinaire dans les monuments grecs, M. E. Corroyer n'a pu faire autrement que de poser un entablement complet sur les colonnes isolées qui portent la retombée des grands arcs.

Nous savons bien que cette superposition a pour effet de continuer l'ordonnance de l'entablement qui règne au même niveau tout autour de la construction et de donner plus d'ampleur au chapiteau toscan, qui semblerait bien mince pour tant d'effort.

Les constructeurs du moyen âge l'avaient bien senti, car tout en faisant porter directement la retombée de leurs arcs sur l'abaque des chapiteaux, à l'imitation des Latins de la décadence, ils avaient donné à cet abaque qui les couronne des dimensions assez considérables pour offrir aux arcs une assiette et au chapiteau une apparence de résistance suffisantes.

Pour combiner les formules romaines avec la logique des constructeurs gothiques, il faudrait une forte dose d'audace, nous en convenons, en présence d'une grande incertitude dans la réussite. Si, cependant, notre époque doit jamais posséder une architecture qui lui soit particulière, ou si elle doit imprimer, du moins, le cachet de sa personnalité aux éléments de construction que le passé lui a légués, c'est en se pliant aux exigences des besoins nouveaux et de la science nouvelle qu'elle y parviendra insensiblement et par la force des choses.

Si M. E. Corroyer s'est maintenu, en construisant son *hall*, dans la rigueur des formes classiques romaines, il les a du moins égayées par quelques colorations qui se marient à celles des vitres serties dans des encadrements de fer doré qui ferment les grandes baies du premier étage, colorations qui relient entre elles les mosaïques du sol et les frises colorées du vitrage.

Sur le sol, des galons de mosaïques de couleurs sobres encadrent les panneaux de verre coulé qui éclairent les caisses placées en sous-sol ; sur les murs, des soubassements de Corgoloin poli portent les colonnes de granit noir et les piles d'Echaillon jaunâtre qui encadrent les boiseries d'acajou des différents comptoirs tout grands ouverts à la vue. Tout le reste, sauf les chapiteaux taillés dans le grain dur et serré du Corgoloin, est de pierre blanche ; la monotonie en est rompue par les ombres que

donnent les saillies de l'architecture et les ornements sculptés autour des archivoltes des arcs ou de l'anneau des oculus, puis, par des mosaïques formant des médaillons dans le tympan des grands arcs, et par une frise



LA PRUDENCE, PAR AIMÉ MILLET.

(Façade du nouveau Comptoir d'escompte.)

aux motifs d'un vert sombre éclairé d'or rouge sur un fond d'or jaune.

Le vitrage, formé d'une série de polyèdres saillants en verre blanc dépoli qui réfractent et répandent en tous sens la lumière, est encadré par une large frise de verres de couleur, simplement découpés et mis en

plomb figurant une tige fleuronnée ; il encadre lui-même une frise métallique centrale dont les ajours permettent de ventiler la salle.

Tout ce système est soutenu par une charpente en fer qui porte une couverture vitrée, de telle sorte qu'un matelas d'air interposé entre les deux vitrages s'oppose aux brusques changements de température; la ventilation se faisant d'ailleurs par une large cheminée, également de verre, qui traverse le centre de ce comble d'où des foyers de lumière électrique peuvent suppléer le jour dans les soirées d'hiver.

Le fer qui règne en maître au-dessus du *hall*, règne aussi dans le sous-sol, où sont installées les caisses. Et quelles caisses ! De vastes pièces fermées et subdivisées par des grilles, où des morceaux de papier, titres précieux, reposent derrière des vitrages sur des tablettes de tôle d'armoires de fer adossées aux murs. Les tables et les sièges sont de fer, un grillage est noyé dans le béton du sol, et un autre grillage raye le plafond, entre les poutres de fer qui encadrent les panneaux de verre qui répandent une froide lumière sur toutes ces choses froides. De telle sorte que si de hardis flibustiers rêvaient jamais de creuser une galerie souterraine pour attaquer les caisses du Comptoir d'escompte, une grille les arrêterait au moment même où ils croiraient toucher au but.

Un vestibule précède le *hall*, décoré sur ceux de ses murs que ne percent point des portes, de grands panneaux de mosaïque, figurant les attributs classiques du commerce, très ingénieusement agencés.

Le porche enfin, formé de trois travées correspondant aux trois arcs d'entrée, est voûté de trois petites coupoles sur pendentifs en mosaïque de colorations très sobres.

Quant à la façade, par où nous aurions dû commencer, puisqu'elle annonce le monument, il vaut peut-être mieux ne la voir qu'en sortant, parce qu'on la voit ainsi de plus près. Elle a le grand tort d'être placée tellement en contre-bas du boulevard, que lorsqu'on l'aperçoit de l'extrémité de la rue Rougemont, dont elle clôt la perspective, son toit et l'élégant campanile qui l'amortit prennent une importance exagérée.

La gravure ci-jointe nous dispense d'en décrire l'économie; il nous suffit d'indiquer celle de son ornementation.

La Prudence, discrètement voilée, mais vigilante comme le coq qui se dresse sur son sceptre, et ferme comme les deux lions ailés qui l'accostent, veille au-dessus de la porte d'entrée, en avant d'un grillage doré qui lui sert de fond chatoyant :

« Vous qui passez mon seuil, perdez toute espérance, »

dit-elle à ceux dont le crédit n'est point sûr.



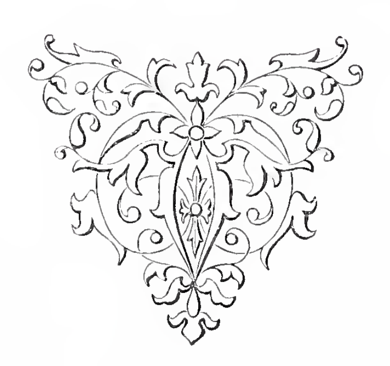
« HALL » DU NOUVEAU COMPTOIR D'ESCOMPTE.

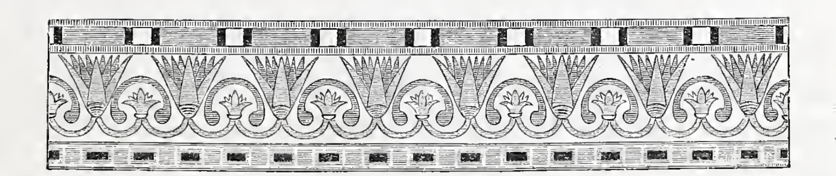
Aussi les cinq parties du monde, figurées en mosaïque dans les médaillons à fond d'or qui décorent la frise, se consultent en personnes graves avant de se présenter.

Au-dessus de la corniche, la Banque et le Commerce sont assis de chaque côté du titre de la maison, que domine la tête casquée de la Sagesse qui saillit du fronton. Prises ainsi entre la Sagesse et la Prudence, il n'est point à craindre que la Banque n'interroge point assez son grand-livre et que le Commerce ne lui fasse ou n'en reçoive des propositions par trop hasardeuses. Ce qui s'est vu, dit-on, ailleurs.

Mais on n'avait pas pignon sur rue construit par M. Édouard Corroyer et décoré, sous sa direction, de statues par M. Aimé Millet, de mosaïques composées par M. Ch. Lameire et d'attributs taillés dans la pierre par M. Villeminot, ni de *hall* monumental, semblable à quelque grande salle des thermes qui aurait un vitrail sorti des ateliers de M. E. Didron pour velum, et dans lequel on voudrait voir des Romains en toge au lieu de Parisiens en paletot.

ALFRED DARCEL.





LES MODELEURS EN CIRE

(PREMIER ARTICLE.)

Il a existé, depuis l'antiquité jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, une classe d'artistes oubliés aujourd'hui pour la plupart. Nous voulons parler des sculpteurs ou plutôt des *modeleurs en cire*.

Malheureusement, si l'histoire fournit sur eux quelques renseignements, le temps jaloux a détruit, depuis bien des siècles, les œuvres fragiles sorties de leurs mains, et presque toutes ont disparu, comme tant d'autres, sans laisser la moindre trace.

Ce n'est donc qu'à l'aide des descriptions éparses dans les auteurs que nous pouvons donner une idée de ces ouvrages délicats et charmants, qui, chez les anciens comme chez les modernes, ont longtemps excité la plus vive admiration.

I

Les Grecs apprirent de bonne heure à tirer parti des qualités plastiques de la cire. La facilité avec laquelle cette matière souple reçoit les formes qu'on veut lui imprimer, la dureté qu'elle acquiert et qui en garantit la conservation, la firent employer d'abord par les statuaires, pour la construction de leurs maquettes. On en trouve une preuve au neuvième livre de la *République* de Platon, lorsque Socrate, dissertant avec Adimante sur les effets que produisent dans l'âme les actions justes et injustes, imagine de former par la pensée une image de l'âme : « Compose d'abord, dit le philosophe, un monstre à plusieurs têtes, les unes d'animaux paisibles, les autres de bêtes féroces ; donne-lui aussi le

pouvoir de produire toutes ces têtes et de les changer à son gré. ADIMANTE : Un ouvrage de cette nature demande un artiste habile ; mais, comme *il est plus aisé de travailler sur l'imagination que sur la cire* ou sur toute autre matière semblable, je me le figure tel que tu me le dépeins. »

Les modeleurs grecs qui, d'après un autre traité de Platon, intitulé le *Théétète*, avaient soin de prendre non « une cire impure et mélangée, ou trop dure », mais « une cire bien unie et bien préparée », firent ensuite servir cette matière à une foule d'usages, entre autres à la fabrication de petits ouvrages de sculpture industrielle, car la céroplastique antique avait ses ouvriers célèbres comme la statuaire en marbre ou en métal. A cette époque où l'art s'épanouissait dans toute sa naïveté primitive, non seulement les modeleurs travaillaient pour les fondeurs en bronze[1], mais ils coulaient encore des statuettes de cire qui recevaient, dans leur fraîcheur, tout le velouté des couleurs naturelles. C'étaient, pour la plupart, des copies modelées d'après les œuvres des maîtres, et ceux qui les exécutaient portaient le nom générique de *céroplastes*, « faiseurs de poupées ».

On imitait aussi de cette manière les statues des dieux ; « mais c'est surtout à l'Amour, dit M. Édouard Fournier (*Deux Mots d'histoire sur les figures de cire*), qu'on élevait de pareilles images, comme si, par une allusion malicieuse à l'instabilité des passions déifiées en lui, on eût voulu que la fragile effigie devînt aussi plus digne du dieu fragile. »

C'est ce que semble avoir compris le pseudo-Anacréon[2], lorsque, dans une des Odes attribuées au chantre de Téos, il parle d'une figurine représentant un Amour de cire : « Un jeune homme vendait un Amour de cire. Me trouvant près de lui : — Combien veux-tu, lui dis-je, de cette petite statuette ? » Il me répondit en dorien : « Donnez-m'en ce que vous voudrez. Je vous dirai sincèrement que je ne suis pas modeleur en cire ; mais je ne veux pas habiter davantage avec un Amour qui se plaît à tout consumer de ses feux. — En ce cas, donne-moi, pour une drachme, donne-moi cet hôte charmant. — Pour toi, ô Cupidon, enflamme soudain mon cœur ; sinon je te jette au feu et je te fais fondre toi-même. »

1. Les inscriptions trouvées en 1836 aux Propylées d'Athènes mentionnent les salaires touchés par les différents artistes qui travaillèrent, l'an 407 avant Jésus-Christ, sous la direction de l'architecte Archiloque, à l'achèvement du temple d'Érechthée, notamment les modeleurs, lesquels avaient exécuté en cire les modèles des fleurs de bronze destinées aux caissons de l'édifice.

2. Il ne nous est parvenu qu'un petit nombre de fragments authentiques des poésies d'Anacréon. Les *Odes* qu'on lui attribue sont, pour la plupart, des imitations, dues à divers auteurs, d'une époque beaucoup moins ancienne.

Le goût des objets en cire devint par la suite si commun en Grèce que les enfants grattaient souvent leurs tablettes et s'amusaient, en cachette de leurs maîtres, à modeler de petites maisons, comme le jeune Phidipide, dont parle Aristophane dans les *Nuées*, ou des animaux et des personnages, comme Lucien de Samosate, lequel dit en parlant de lui-même, dans le traité intitulé *le Songe:* « Quand je revenais de l'école, je prenais de la cire et j'en façonnais des bœufs, des chevaux et, par Jupiter ! même des hommes, le tout fort gentiment et au goût de mon père. Mais, ajoute-t-il, ce talent m'avait déjà attiré quelques soufflets de mes instituteurs. »

Un grand nombre de ces figurines étaient loin d'avoir une origine aussi innocente. Par suite des fausses idées attachées à de certaines pratiques religieuses, les modeleurs profitèrent de la crédulité du peuple pour exhiber des statuettes de cire auxquelles ils attribuaient des vertus magiques, et la foule s'empressait de les acheter, dans un but plus ou moins avoué de sorcellerie. Platon, livre XI des *Lois*, parlant des différentes espèces d'enchantements, dit en effet qu'il est bien difficile de savoir au juste ce qu'il y a de vrai dans tout cela, et il ajoute : « Il est même inutile d'entreprendre de prouver à de certains esprits fortement prévenus contre ces sortes de choses, qu'ils ne doivent point s'inquiéter des petites figures de cire qu'on aurait mises ou à leur porte, ou dans les carrefours, ou sur le tombeau de leurs ancêtres ; et de leur dire de les mépriser, parce qu'ils n'ont aucun principe certain sur la vertu des maléfices. »

Malheureusement ces bons conseils ne furent point suivis. Que peuvent d'ailleurs, contre la superstition et l'ignorance, les meilleurs raisonnements des sages ? Le commerce des figures de cire y gagna, il est vrai, et la coutume de les faire servir dans les grossières opérations de la magie resta en vigueur longtemps encore. Les poètes en offrent plusieurs exemples. Ainsi, dans la seconde idylle de Théocrite, une jeune fille, nommée Simœthe, fait un enchantement pour ramener à elle son amant qui la délaisse : « Sous les auspices d'une déesse, cette cire fond dans les flammes. Qu'à l'instant l'Amour fonde et dissolve de même Delphis le Myndien ! » s'écrie-t-elle.

L'usage des statuettes en cire, d'abord assez répandu chez les Grecs, le fut bien davantage lors de l'introduction à Athènes du culte d'Adonis, le *Tammuz* phénicien et syrien, lequel était, dans la pensée des Asiatiques, le symbole de la nature mourante et renaissante. En effet, pendant les deux jours que duraient ces fêtes religieuses, qui se célébraient au solstice d'été et dont les rites, relatifs à la mort prématurée et

à la résurrection du demi-dieu, avaient d'abord un caractère funèbre : on plaçait des images d'Adonis, modelées en cire ou en terre cuite, devant l'entrée ou sur les terrasses des maisons. Le premier jour, les femmes promenaient ces images par la ville, en pleurant la disparition d'Adonis et en se frappant la poitrine avec toutes les démonstrations de la plus vive douleur ; le second jour, elles célébraient sa réapparition par des danses, des chants et d'éclatants transports de joie.

La gracieuse et plaintive idylle de Bion, intitulée : *Chant funèbre sur Adonis* (Épitaphios Adônidos), a trait aux tristes cérémonies du premier jour : « Je pleure Adonis. — Le bel Adonis n'est plus ! il n'est plus, le bel Adonis ! s'écrient les Amours éplorés. Ne repose plus, ô Cypris, sur une couche de pourpre ; lève-toi, déesse infortunée ! revêts tes habits de deuil, frappe ton sein et dis à toute la nature : « Il n'est plus, le bel Adonis ! »

Les *Fêtes d'Adonis* ou *les Syracusaines*, de Théocrite, se rapportent, au contraire, au second jour de cette solennité, telle que la célébra Arsinoé, femme de Ptolémée Philadelphe. Bornons-nous à citer quelques vers d'un hymne que le poète fait chanter par une cantatrice argienne, dont la voix mélodieuse fait tant d'impression à Gorgo et à Praxinoé, les principaux personnages de cette ravissante idylle : « O Vénus ! fille de Dioné, si célèbre et si justement célébrée, la fille de Bérénice, la rivale d'Hélène, la belle Arsinoé rassemble ici, pour célébrer ton Adonis, les richesses de la nature entière. Vois sur ces vases d'or tous les fruits de nos vergers. Près de lui, des corbeilles d'argent étalent les riants trésors des jardins, et des vases d'albâtre incrustés d'or exhalent le nard embaumé de la Syrie. Vois ici réuni tout ce que l'air, la terre et l'onde offrent de plus délicat. Quel art lui éleva ce berceau de verdure où l'on a prodigué l'anis odorant ! Au-dessus, voltige un chœur d'Amours enfantins ; tels, perchés sur un arbre, de petits rossignols essayent, de branche en branche, leurs ailes faibles encore... »

Bien évidemment, ces « Amours enfantins », placés dans le feuillage, étaient représentés par des figurines en cire coloriée, délicatement modelées. Quoi qu'il en soit, l'exposition des effigies d'Adonis fournit à la céroplastique de fréquentes occasions de traiter un sujet étranger à la statuaire en marbre ou en bronze, Adonis n'ayant eu, au rapport de Suidas, dans la Grèce proprement dite, ni temples ni statues consacrées. Un petit monument de style gréco-étrusque en terre cuite, trouvé dans les fouilles de Toscanella et conservé au Musée du Vatican, donne une idée de ces effigies, généralement de la grandeur de demi-nature. Adonis y est représenté couché sur un lit, presque entièrement nu et

chaussé de bottines de chasse ; on remarque à la cuisse une blessure; au pied du lit se tient un chien accroupi.

II

L'Égypte étant devenue, sous les Ptolémées, le centre du commerce et des arts de l'Orient, la ville d'Alexandrie se réserva le monopole des objets en cire qui imitaient la nature, comme elle devait se l'approprier plus tard pour les objets de verre et les fleurs artificielles. On a, d'ailleurs, des preuves de l'existence de figurines de cire retrouvées en parfaite conservation dans les tombeaux des Pharaons. Les fondeurs, par conséquent, se servaient depuis longtemps de petites statuettes funéraires en cire, représentant les différents dieux du panthéon égyptien. Quelques monuments de ce genre sont parvenus jusqu'à nous. Citons, entre autres, la figure à tête de cynocéphale modelée à l'ébauchoir et symbolisant *Hapi*, second Génie de l'*Amenti* ou de l'enfer égyptien, de l'ancienne collection Denon; trois figurines semblables, accompagnées des images d'*Amset* et de *Kebhsnef*, autres Génies de l'Amenti, faisant partie de l'ancienne collection Raifé, et enfin deux simples statuettes funéraires et un *Anubis*, appartenant à M. Geslin. L'une de ces figurines, qui est en cire pleine, se fondait à cire perdue et donnait par conséquent un modèle unique en bronze massif; les deux autres, dont le noyau en terre est simplement recouvert d'une mince couche de cire finement modelée, se fondaient également à cire perdue, mais elles permettaient d'obtenir autant de bronzes creux et légers qu'on désirait. Il suffisait, à chaque opération, de renouveler l'enveloppe du noyau, c'est-à-dire le modelage en cire détruit par la fonte précédente.

Mais laissons de côté ces détails par trop techniques, pour nous occuper de la céroplastique proprement dite, dont les ouvrages eurent une grande vogue en Égypte, particulièrement à l'époque des Ptolémées. Nul autre peuple ne pouvait alors rivaliser avec cette nation pour la fabrication des fleurs et des fruits. Diogène de Laërce, livre VIII, raconte une anecdote curieuse, qui montre combien les Égyptiens excellaient dans cet art. Sphérus, du Bosphore, philosophe stoïcien et disciple renommé de Cléanthe, avait été appelé par Ptolémée Philopator à Alexandrie. Un jour que Sphérus soutenait devant lui la réalité des images et des idées qui nous viennent par l'impression des sens, prétendant qu'il ne fallait pas, à l'exemple des Académiciens qui doutent de tout, prendre cette impression pour une pure illusion, mais la regarder comme une vérité

existante, le roi, pour le réfuter, lui fit servir un plat de grenades imitées en cire : le philosophe étendit la main pour en manger, sur quoi Philopator s'écria que, trompé par l'impression des sens, il avait fait un faux jugement. Sphérus, conservant toute sa présence d'esprit, répondit sur-le-champ : « Je n'ai pas jugé que ce fussent des grenades, mais j'ai jugé qu'il était probable que ce fussent des grenades, et il y a de la différence entre une idée positive et une probabilité. »

Le philosophe Epictète était vraisemblablement instruit de cette anecdote; car, au dire d'Arrien, dans ses *Dissertations sur Épictète*, il recommande d'être en garde contre l'illusion des sens, parce que la figure et l'extérieur d'une chose ne suffisent pas pour croire que ce que l'on a sous les yeux soit réellement ce que l'on croit voir : « Tu pourrais donc dire, ajoute-t-il, qu'une pomme de cire a le goût et le parfum d'une pomme naturelle. »

Athénée, livre VIII des *Deipnosophistes* ou *Banquet des savants*, rapporte la même histoire que Diogène de Laërce, à cette différence près que les personnages sont changés et que, lorsqu'il a raconté l'anecdote de Sphérus, le maître de la maison ordonne qu'on apporte « les plateaux en cire » sur lesquels, au lieu de grenades, se trouvent des poulets imités de la même manière. Ce passage est donc également intéressant, en ce qu'il nous apprend qu'à ce repas figurait tout un service exécuté en cire.

Ajoutons que Nemesius, un des Pères de l'Église cité par Ménage (*sur Diogène de Laërce*), parle expressément, dans son *Traité des merveilles de Dieu*, de fruits en cire que l'on prenait pour des fruits naturels, et les cite comme exemple d'une illusion dont l'œil n'est pas responsable, mais que la faculté intuitive qui est en nous doit apprécier.

Quant aux fleurs et aux feuillages imités en cire, un passage du *Livre des Songes* d'Artémidore, donne à entendre qu'ils étaient en usage dans les cérémonies funèbres : « Un homme qui voit en rêve des couronnes de cire, dit-il, est menacé de maladie ou de mort. »

III.

Les Romains faisaient également usage d'objets de toute sorte imités en cire. D'après une inscription du recueil de Fabretti, ceux qui les modelaient portaient la dénomination de *sigillarii*, « fabricants de statuettes ». Ces derniers, paraît-il, exécutaient leurs modèles à l'ébau-

choir et les terminaient, comme les Grecs, en les polissant avec l'ongle. Au rapport de Plutarque (*les Symposiaques ou propos de table*), le statuaire Polyclète disait que « le moment le plus délicat dans une statue, c'est lorsque l'ongle passe sur l'argile, » œuvre difficile en effet, qui consistait à achever et à donner à l'œuvre ce fini qui en est la fleur éternelle. La main de l'artiste, son ongle, laissait donc son empreinte sur les produits délicats de la céroplastique, qui ne semblaient pas, comme tant d'autres, sortis d'un moule banal. Les œuvres ainsi exécutées avaient donné lieu, chez les Romains, à l'expression proverbiale *homo factus ad unguem* (Horace, I, sat.), pour signifier un homme accompli. Cela explique pourquoi Juvénal, satire VII, s'apitoyant sur les misères des grammairiens, dit que les parents vont jusqu'à exiger du précepteur qu'il façonne le cœur flexible de leurs enfants comme le sculpteur habile sait façonner la cire :

> Exigite ut mores teneros ceu pollice ducat,
> Ut si quis cera vultum facit.

Le grand satirique latin fait évidemment allusion aux produits de ces artistes lorsque, pour se rendre les Dieux favorables, il s'apprête, satire XII, à couronner de fleurs « la cire fragile et luisante dont on forma les petits simulacres de ses pénates. »

Pendant les *Saturnales*, fêtes qui correspondent à notre carnaval et qui avaient lieu en décembre, il était d'usage d'exposer dans les boutiques des jouets d'enfants, des gâteaux, des fleurs et des fruits que l'on achetait pour donner en guise d'étrennes (*strenæ*), comme nous avons coutume de le faire au jour de l'an. La plupart de ces objets étaient en terre cuite ou en cire, et les derniers jours des Saturnales avaient pris, à cause de cela, le nom de *Sigillaria* ou *Sigillaires*. Bien que Lactance (l. LXIV, ch. IV) appelle les dieux du paganisme de grandes poupées, ce n'est que par pure dérision, et le poète Lucilius exprime ces jouets d'enfants par le mot de *femmelettes :* « Ut pueri infantes faciunt mulierculam honestam. » Les guirlandes de fleurs se nommaient *apophoreta*. Quant aux fruits sur lequels le poète Martial a composé des distiques, il y en avait bien certainement beaucoup en cire. Il en est de même des couronnes de roses que l'on voyait au mois de décembre, et que l'épigrammatiste latin appelle *festivas coronas brumæ :* « La saison des frimas te donne, César, des couronnes hâtives ; c'était jadis le pouvoir du printemps, aujourd'hui c'est le tien qui fait naître la rose. » Les gens fortunés étaient d'ailleurs les seuls qui pussent atteindre aux prix fabu-

leux des fleurs que l'on faisait venir à grands frais de l'Égypte et que l'on conservait dans les serres.

Quelques modeleurs jouirent d'une grande réputation à Rome, où, selon Columelle, qui en décrit les procédés (X,16; XII, 50), on savait préparer les cires à modeler pour les rendre malléables et pour les durcir. Tel fut, entre autres, cet habile Phrygien qui accompagnait toujours Verrès dans ses voyages, et dont c'était la spécialité de travailler la cire : « Fingere e cera solitus est, » dit Cicéron dans sa quatrième *Verrine*. Casatus Caratius, qualifié *Fictiliarius*, semble aussi avoir été un de ces sculpteurs qui exécutaient de petites figurines en terre ou en cire, *fictiles*,[1] tels que le *Summanus fictilis* dont parle Cicéron (*De Divinat.*, I, 10), et l'*Herculus fictilis*, de Martial (*Apoph.*, 178). Le grand orateur cite encore le peintre Hiéron, son contemporain, lequel modelait quelquefois la cire, à l'exemple de son compatriote Tlepolemos, céroplaste grec établi à Rome. Enfin, selon Raoul Rochette (*Lettre à M. Schorn*), l'empereur Valentinien, un des protecteurs de l'art au IVe siècle, jouissait de la réputation d'un habile modeleur en cire.[2]

Les artistes de ce genre firent fortune avec l'empereur Héliogabale. On se rappelle, d'après le récit qu'en a laissé l'historien Lampridius, combien ce mystificateur couronné éprouvait de plaisir à donner des repas où il faisait servir, imités en cire, les mets qu'il mangeait lui-même en réalité. Après chaque service, les convives étaient obligés, sous peine de mort, de faire bonne mine à ce mauvais jeu, de se laver les mains, suivant l'usage du temps où l'on mangeait tout avec ses doigts, et d'avaler un grand verre d'eau pour faciliter la digestion.

Il nous reste à parler des portraits de famille exécutés en cire coloriée imitant la nature, « pictos ostendere vultus majorum, » dit Juvénal, satire VIII, et ressemblant en quelque sorte à nos bustes. Les Romains appellaient ces images *thoracæ* et les avaient empruntées aux Grecs, qui les nommaient *thoracides*. Lysistrate de Sicyone, de l'époque d'Alexandre (356-324 av. J. C.), est, en effet, le premier qui, selon Pline, ait exécuté

1. C'est ce que Cicéron (*De Nat. Deor.*, I, 26) appelle « in ceris aut fictilibus figuris fingere aliquid ».

2. La plupart des auteurs qui ont écrit sur ce sujet font mention d'un certain Posis, lequel, d'après le témoignage de Varron, savait imiter si parfaitement des poires et des raisins que le plus habile connaisseur n'aurait pas su les distinguer d'avec les fruits naturels. Mais Varron ne dit pas le moins du monde que cet artiste fût *céroplaste*. Il suffit, au reste, de recourir au texte de Pline (XXXV, 45) pour avoir la preuve que Posis, qui selon M. de Clarac « imitait très bien les fruits en argile colorée », a été regardé à tort comme modeleur en cire. On a trouvé plusieurs fruits de ce genre à Pompéi, et des moules pour les estamper en terre glaise.

des portraits d'après nature, en moulant avec du plâtre sur le visage même, et en remaniant la cire qu'il avait coulée dans le creux. Lorsque quelqu'un mourait dans une famille, on lui faisait faire ainsi son image (*cera*), et on la plaçait dans un petit tabernacle de bois imitant un temple (*ædicula*), lequel était ensuite posé dans une des grandes cases ménagées autour de l'*atrium*, comme le décrit Ovide (*Fastes*, 591), pour être conservé avec soin de père en fils. Le Musée Britannique possède un bas-relief sépulcral représentant une femme pleurant la mort de son époux. On y voit une *ædicula* où est placée l'image du défunt, nommé Protagoras.

Le simulacre en cire et en draperies postiches du personnage décédé se trouvait dès lors réuni à ceux de ses ancêtres, placés dans l'*atrium*, comme nous l'avons dit, afin de flatter la vanité de la famille, bien plus que pour avertir les descendants d'imiter les vertus de leurs aïeux, ainsi que cela avait eu lieu dans des siècles moins corrompus.

Ces figures de cire (*imagines majorum*) étaient donc de véritables portraits de famille, et il y avait des Romains chez lesquels il eût été facile d'établir la généalogie, en faisant le dénombrement des images de leurs ancêtres.

L'honneur de se transmettre à la postérité par des images généalogiques de ce genre fut d'abord particulier aux patriciens ou *nobiles* qui avaient passé par une des hautes fonctions d'édile, de préteur et de consul, ou dont les aïeux avaient rempli ces fonctions honorables; mais les plébéiens l'obtinrent dans la suite, lors de leur admission aux dignités curules. C'est pourquoi Cicéron, *Seconde action contre Verrès* (l. V, ch. XIV), envisageant l'étendue des devoirs qui lui sont imposés comme édile, accepte avec joie les importantes et pénibles fonctions d'une telle charge, parce qu'il sait que pour récompense on lui accorde le droit d'opiner un des premiers dans le sénat, la robe prétexte, la chaise curule et, enfin, le privilège de transmettre avec ses ancêtres un nom illustre à la postérité : « jus imaginis ad memoriam posteritatemque prodendæ. »

Quoi qu'il en soit, la plupart de ceux qui dans les derniers temps tiraient ostentation de ces effigies s'en montraient souvent indignes. Tel était l'orgueilleux Gallo-romain dont parle Ausone dans la XXVI[e] de ses *Épigrammes*. Ce parvenu, fier de ses richesses, bouffi de sa magnificence, n'avait de la noblesse qu'en paroles et, sans cesse à la piste d'une illustration antique, appelait Mars, Rémus et Romulus ses premiers pères. « Il les habille de tissus de soie, ajoute le poète, les fait sculpter en argent massif et les fait couler en cire au seuil de ses portes et dans

les casiers de ses galeries. » Juvénal, dont la VI[e] satire mentionne une jeune femme ayant « les bustes de cent aïeux arrangés sous son portique, » dit à cet égard, dans l'énergique déclamation si connue de la satire VIII[e] sur la véritable Noblesse : « Qu'importent les généalogies? Que sert, ô Ponticus, de pouvoir vanter une antique origine, de montrer les portraits de ses ancêtres, les Émiliens, sur leurs chars de triomphe, les Curius déjà mutilés, Corvinus sans épaule, Galba sans nez et sans oreilles? A quoi bon étaler pompeusement les bustes enfumés des dictateurs et des maîtres de la cavalerie dont on descend, si l'on vit sans honneur en présence des Lépides? A quoi bon ces images de tant d'illustres guerriers, si l'on passe les nuits au jeu en face du vainqueur de Numance; si l'on ne se couche qu'au lever de l'aurore, au moment où ces généraux, saisissant leurs aigles, marchaient à l'ennemi?... En vain d'anciennes effigies décorent vos portiques; la vraie noblesse, c'est la vertu. »

C'est surtout dans la cérémonie des funérailles (*funus gentilitium*) qu'on employait les figures de cire conservées dans l'*atrium*, car, nous le répétons, les grandes charges à Rome donnaient le droit (*jus imaginis*) de montrer aux funérailles de famille les bustes et les images des personnages célèbres appartenant à la même *gens* que le défunt, et qui constituaient l'élément décoratif du cortège. En effet, après avoir retiré les simulacres de leurs cases, on les faisait porter par des individus qui, d'après un passage de Polybe (liv. VI, ch. LIII) commenté par Eichstaedt (*Dissert. de Imag. Roman.*), s'en servaient comme de masques et marchaient devant la bière avec le costume et les insignes qu'avaient eus durant leur vie les personnages qu'ils représentaient.

Ajoutons que ces portraits, auxquels on donnait aussi le nom d'effigies (*effigies*) de la famille, représentaient même quelquefois des héros de l'histoire traditionnelle, ainsi que cela eut lieu à la mort de Drusus: « La pompe des images, dit Tacite dans ses *Annales* (liv. IV, ch. IX), distingua surtout ces funérailles, où les portraits d'Énée, tige des Jules, ceux des rois d'Albe, de Romulus, fondateur de Rome, puis ceux des nobles Sabins, d'Albus Clausus, et des autres Claudes, parurent dans un imposant appareil. »

On ne saurait admettre l'existence d'un portrait authentique ou contemporain de personnages placés dans une antiquité si reculée; mais il n'est pas douteux que les grandes familles conservaient des représentations caractéristiques de leurs fabuleux ancêtres, dont les traits et le costume reproduisaient quelques types légendaires, immédiatement reconnus par le peuple, tel qu'on les rencontre sur les pierres gravées, les monnaies et les médailles.

Pour en revenir aux effigies des défunts, les modeleurs devaient y déployer toute leur habileté; car il ne fallait pas seulement qu'elles eussent de la grâce, mais on exigeait encore qu'elles fussent parfaitement ressemblantes. Il est d'ailleurs démontré par un grand nombre d'écrivains, Polybe entre autres (l. VI, ch. LIII), que l'image du défunt, dans les obsèques des empereurs, se faisait en cire, quant au visage, et en mannequin quant au reste de la personne. On la portait ensuite au bûcher où elle était brûlée. Hérodien, dans sa relation des funérailles de Septime-Sévère, donne une idée de ces figures : « On met, dit-il, sur un lit d'ivoire couvert d'une étoffe d'or une image de cire qui représente parfaitement le défunt, avec son air pâle comme s'il était encore malade. »

Dans cette circonstance, avons-nous dit déjà on moulait le masque sur le visage même. Les expressions de Pline (XXXV, II) le donnent du reste à penser. L'effigie achevée, on la revêtait des habits du mort, et, placée sur un char, elle figurait en tête du cortège. Aux obsèques de Jules-César, par exemple, selon le témoignage d'Appien, on voyait sur le lit funèbre l'effigie du dictateur percée de vingt-trois blessures. La sanglante image, posée sur une machine élevée qui tournait comme les plateaux de nos tableaux vivants, offrait le simulacre de tous les côtés dans ce mouvement de rotation, et ainsi excitait sans relâche l'indignation et la pitié du peuple. Dion, enfin, décrivant (l. LVI) les funérailles d'Auguste, dit qu'on y voyait d'abord son image en cire parée du vêtement des triomphateurs. Pour donner un digne cortège à ces images, on les faisait suivre de celles des aïeux. Selon Tacite (*Annales*, III, 76), aux obsèques de Junia, on comptait un grand nombre de ces effigies; tous les représentants des vieilles familles romaines, les Manlius, les Quinctius, y paraissaient à la tête.

Que ces portraits fussent ressemblants, cela n'est pas douteux, puisqu'ils étaient faits par les procédés du moulage, sur le cadavre même des individus. Aussi est-on à peu près certain de posséder aujourd'hui l'effigie authentique d'après nature d'un personnage mort au IIIe siècle de notre ère et conservé au musée de Naples. Disons un mot de sa découverte, faite en 1852, dans des fouilles pratiquées sur l'emplacement de Cumes. Ces fouilles mirent à jour des tombes romaines du temps de Dioclétien, renfermant quatre squelettes privés de leur crâne, dont deux avaient reçu, pour tenir lieu de la tête réelle qui leur manquait, des têtes de cire avec des yeux de verre. Ce fait, demeuré jusqu'à ce jour sans analogue, donna lieu à une dissertation où l'on conjecture que ces squelettes et ces têtes appartenaient à des martyrs

chrétiens, victimes de la persécution de l'empereur. Mais M. Adrien de Longpérier, dans une note de l'*Athenæum français* du 2 avril 1853, s'appuyant sur un passage du *Traité de la langue latine* de Varron (V, XXI), prouve que chez les anciens on détachait quelquefois la tête des cadavres pour accomplir des rites de purification, usage qui a pu survivre à la crémation. Il en conclut que ces squelettes peuvent avoir appartenu à des païens dont les têtes avaient été, pour la cérémonie des funérailles, remplacées par des têtes de cire. Un de ces masques a été détruit.

Agathias, un des plus charmants poètes du règne de Justinien (527-567), nous a laissé une petite pièce de vers conservée dans l'*Anthologie grecque*, qui prouve que l'usage de modeler en cire l'effigie des défunts se conserva pendant toute la durée du Bas-Empire : « Eustathe, ton visage est doux et gracieux; mais c'est de la cire que je vois, et la parole qui nous charmait ne réside plus sur tes lèvres. Après avoir accompli tes quinze ans, tu n'as plus vu que vingt-quatre soleils. Ni le sceptre de ton aïeul ni la puissance de ton père n'ont pu prévaloir contre le sort. Chacun en accuse l'injuste rigueur à la vue de ton image et s'écrie : « O Parque impitoyable, comment as-tu détruit tant de grâce et de beauté ? »

Les Romains, à l'exemple des Grecs, se servaient encore de petites figures de cire consacrées aux expériences magiques. Ainsi, dans la dernière *Epode* d'Horace, la sorcière Canidie dit au poète : « Je peux animer des images de cire, tu le sais trop bien, maudit curieux ! » C'est en vertu de cette superstition qu'Ovide (*Élégies,* III, VII), se plaignant d'être sous l'influence fâcheuse de quelque maléfice, craint qu'une statuette de cire rouge, faite à son image et portant son nom, n'ait été soumise, par une sorcière, à des artifices magiques, cause de sa faiblesse : « Est-ce un enchantement, une herbe vénéneuse, qui engourdit aujourd'hui mes membres? Ou bien une sorcière aurait-elle gravé mon nom sur de la cire rouge, et m'aurait-elle enfoncé une aiguille dans le foie? » Enfin Mucianus, cité par Pline, dit que les singes ont même joué aux échecs, et que l'usage leur avait appris à distinguer les figures de cire de l'échiquier : *Fictas cera icones.*

SPIRE BLONDEL.

(La suite prochainement.)



MICHEL-ANGE CHALLE

DESSINATEUR DU CABINET DU ROI

(DOCUMENTS TIRÉS D'UN JOURNAL INÉDIT)



Au sein de cette foule tumultueuse qu'on appelle la cour de Versailles, il y avait aux deux derniers siècles un homme étrange, qui, coudoyant les grandeurs sans être duc et pair, parlant chaque jour au roi sans être gentilhomme, tour à tour courtisan comme ceux qui le commandaient, manœuvre avec le petit monde qui lui obéissait, était envié et honoré de tous. Son titre, si modeste qu'il fût, ne restait pas sans gloire et jetait quelque éclat.

Ce personnage, trop peu connu dans l'histoire des arts, est le dessinateur du Cabinet et de la Chambre du roi.

Cette charge, réservée d'ordinaire aux artistes puissamment protégés ne tira guère son prestige des peintres, statuaires ou décorateurs qui auraient pu l'illustrer, mais du caractère original de chacun de ses titulaires.

Machiniste, compositeur d'habits de théâtre et de costumes de ballets, organisateur de pompes funèbres, artificier, peintre de décors, en un mot, homme du goût courant et de l'élégance facile, tel était le dessinateur du

cabinet de Sa Majesté. On peut se représenter cette figure à part comme l'habile caméniste de l'étiquette poudrée du château de Versailles.

Avant la venue de Challe à ce poste d'artiste courtisan, l'on compte six dessinateurs du cabinet du Roi.

Henri de Gissey (1608-1673) est le premier qui obtint la qualité « d'ingénieur et désignateur des plaisirs du roi. »

Il y a quelque vingt ans, M. de Montaiglon consacrait une savante plaquette [1] à ce peintre des carrousels de Louis XIV, dont les débuts sont gravés par Chauveau [2].

Fêtes et mascarades, pompes joyeuses et pompes funèbres [3] du règne, Gissey les conçut toutes, les conduisit toutes, avec l'aide de cet honnête Italien de Vigarani.

Après de Gissey, Jean Berain, dessinateur et peintre d'ornements. « Il eut dans son tems une grande vogue, écrit Lempereur, mais son goût d'ornemens plus bizarre que fondé sur les bons principes, n'a obtenu qu'un succès de mode et fut oublié après lui. Il a fait graver quelques fêtes [4], des pompes funèbres, des habits et décors de théâtre, qui sont d'un goût détestable. »

Ce n'est pas l'avis du *Mercure Galant*, toujours enthousiaste et louangeur. « M. Berain, désignateur ordinaire du cabinet de Sa Majesté, est celuy qui se mesle des machines de l'Opéra depuis l'abandon de M. Lully et M. Vigarany ; il a donné les desseins de toutes les décorations qui font l'ornement de l'Opéra de *Proserpine*, dont l'auteur est M. Quinault, auditeur des comptes et de M. Lully. M. Berain est un homme d'un génie universel. Vous ne vous étonnerez plus après cela, si l'on fait tant de bruit du somptueux palais de Plutus et de la charmante décoration des Champs-Elisées, et si l'on dit hautement qu'on ne peut rien voir de plus galant, de mieux entendu, ny de plus superbe. Vous savez qu'il ne se fait rien de beau en France touchant les habits qui ne soit sur ses desseins, et que sa charge estant d'y travailler pour le Roy, à quoy il est entièrement occupé, il oblige beaucoup ses amis, lors qu'il veut bien leur donner les momens dont il dispose. » (*Mercure Galant*, novembre 1680, page 192). Berain, dont on peut voir, sans compter le recueil de Versailles, nombre de com-

1. *Henri de Gissey, de Paris, dessinateur ordinaire des plaisirs et des ballets du Roi,* par An. de Montaiglon. Paris, Dumoulin, 1854.

2. Chalcographie du Louvre. Nos 3828-3917.

3. L'on cite surtout le catafalque du duc de Beaufort, grand amiral de France, et le mausolée de Mme Henriette-Anne d'Angleterre.

4. La bibliothèque de Versailles possède un recueil de costumes et de décors dessinés et aquarellés par Berain

positions à la bibliothèque de l'Opéra, fut surtout célèbre par ses ouvrages d'art nautique. Le musée du Louvre possède un vaste album qui s'intitule : *Représentation des vaisseaux construits par ordre de Louis XIV, Roy de France, sous le ministère de Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay, sur les desseins de Charles Lebrun premier peintre du roy, dessinez et mesurez exactement par Jean Berain.* On y voit les coupes et projets du *Soleil royal,* du *Furieux,* de l'*Apollon,* du *Fortuné,* de l'*Aquilon,* du *Fort,* du *Prompt,* du *Brillant,* de l'*Aimable,* du *Fidel,* du *Fleuron :* tous dessins du fini le plus surprenant.

Le successeur de Berain, Juste-Aurèle Meissonnier, était né à Turin en 1693. « Il réunissait, dit l'abbé de Fontenay, plusieurs talents qui l'ont distingué. Il étoit peintre, dessinateur, sculpteur, architecte, et surtout excellent orfèvre. Tous ses ouvrages portent l'empreinte d'un génie heureux, d'une imagination féconde, d'une exécution facile, d'un goût vrai et formé sur la noble simplicité de l'antique. Son mérite seul lui fit obtenir le brevet d'orfèvre du roi et la place de premier dessinateur du cabinet de Sa Majesté. » (*Dictionnaire des Artistes,* par l'abbé de Fontenay, 1776, in-12, tome II, page 107). Ses œuvres sont surtout des modèles de meubles et d'orfèvrerie ; on ne cite de son talent de statuaire que le tombeau de Jean-Victor de Basenval, érigé dans l'église de Saint-Sulpice et disparu de nos jours.

Les nombreux dessins de Meissonnier, de même que ceux de Berain, sont dispersés dans des collections d'amateurs. MM. de Goncourt, Carré, Bérard, Lesoufacher, Destailleur, Foulc, en comptent un grand nombre dans leurs portefeuilles. Ils sont d'ordinaire à la plume, lavés d'encre de chine, ou à la sanguine.

Ces trois dessinateurs du cabinet remplissent à eux seuls un siècle entier. Juste-Aurèle meurt en 1750, et le roi nomme successivement à la place que les morts laissent vacante les trois frères Slodtz, desquels nous avons eu occasion de parler dans un autre travail.

Michel-Ange Challe leur succède.

Le *Nécrologe des hommes célèbres,* qui lui fait les honneurs d'une biographie plus étendue que celle de Boucher son maître, place sa naissance au 18 mars 1718, à Paris.

Pendant trois années, le jeune Michel-Ange se consacre aux études d'architecture, puis, à l'issue d'un cours de perspective qu'il suivait à l'Académie, il se sent un invincible attrait pour la peinture. Un religieux dominicain le prend à son école et dix-huit mois après le fait passer dans celle de Lemoine. Ce maître trop impressionnable se tue à peu de temps de là, et Challe devient disciple de Boucher. On l'engage à disputer le prix de

l'Académie ; il l'emporte avec un de ses concurrents. L'année suivante, il est seul vainqueur. En 1742, le roi l'envoie à Rome. Là, sans grand souci du travail, il songe surtout aux mascarades qu'il dessine et aux voyages qu'il entreprend. Pendant le carnaval de 1744, les élèves de l'Académie de France donnent une fête à la ville de Rome et Challe en est l'un des principaux organisateurs. D'imprudentes curiosités de savant (il l'était devenu à la suite de ses relations avec l'abbé Nollet) faillirent lui coûter cher. « Il voulut voir par lui-même ce qu'il avait entendu raconter des merveilles du Vésuve. Il s'associa, pour ce voyage, avec un homme intrépide ; parvenus au sommet et peu contents d'une entreprise ordinaire, ils descendirent sur les bords glissants du volcan plus de deux cents pas, quoiqu'ils sçussent que peu de jours avant il y avait eu une forte irruption ; ni ce danger, ni les exhalaisons du gouffre, ni les menaces de leurs guides ne purent les arrêter ; effrayées de leur hardiesse, quelques personnes qui étaient venues avec eux, et qui les avaient abandonnés assez loin du sommet, à force de cris, obligèrent enfin ces deux jeunes téméraires de quitter la bouche du volcan et de se montrer, étonnés eux-mêmes des périls qu'ils avaient courus. » Challe rapporta de son équipée au Vésuve un volume d'observations manuscrites sur les phénomènes du volcan.

Avant son retour en France, il fait pour le roi de Prusse une *Vénus* et une *Diane endormie*. Ces tableaux sont bien reçus et le font désirer, mais il refuse et gagne Paris. En 1753, grâce à la toute-puissante protection de Boucher, l'Académie, dans « son assemblée ordinaire du samedi 26 may, reçoit Michel-Ange-Charles Challe, agréé peintre d'histoire, qui présente pour son tableau de réception une allégorie à la gloire du Roi [1]. »

A dater de ce jour, le nouvel académicien ne peut suffire aux ouvrages qu'on lui demande de tous côtés. « Les étrangers surtout en parurent très curieux ; les Anglais le laissèrent maître du choix des sujets, des grandeurs et du prix des tableaux qu'il voudrait faire pour eux, et leurs banquiers eurent ordre de lui compter tout l'argent qu'il exigerait. » On peut s'étonner de cet engouement ; M. Paul Mantz nous affirme en effet, dans son beau travail sur Boucher, que ce peintre était « lourd » et n'appartenait guère à l'école des *amours bouffis* que par le choix de certains sujets [2] ; ce fut

1. Voir, pour la biographie de Challe, le *Dictionnaire de Bellier de la Chavignerie,* les *Nouvelles Archives de l'art français, 1876,* page 383 ; catalogue *Paignon-Dijonval,* catalogue *Nourri,* 1785 ; catalogue de feu M. *Boucher,* 1771 ; catalogue de feu M. *Cayeux,* sculpteur, 1769 ; catalogue de la vente *San-Donato,* etc.

2. Le Louvre possède deux dessins de Challe; on lit au revers du premier : *M. Challe, élève de M. Boucher, a fait ce dessein d'architecture imaginée, ainsi que*

sans doute cette particularité qui attira à l'auteur « des nombreuses gouaches effrontément déshabillées » la vogue des chalands étrangers. La cour de Russie voulut l'attirer à Pétersbourg avec son frère Simon le sculpteur ; peine inutile : Challe devait espérer une survivance, elle ne se fit pas attendre. Le 23 février 1765, il prend la succession de Michel-Ange Slodtz [1]. Le nouveau dessinateur eut bientôt l'occasion de se signaler dans

plusieurs autres à peu près pareils, étant encore à Romme, en 1746, et par une espèce de concurrence avec ceux du célèbre Pyranèse, vénitien.

Le second, attribué à Challe et signé, à gauche, au crayon rouge : *Chasles;* à droite, à l'encre: *Boucher,* paraît être un projet de fontaine.

1. Ce ne fut pas sans peine que Challe recueillit l'héritage officiel de Slodtz. Ni les émotions ni les vicissitudes ne lui manquèrent :

« 30 septembre 1764. — Le S. M. A. Slodtz étant très mal, M. le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la Chambre du Roi, ayant en conséquence reçu, ainsi que moi, » dit Papillon de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs, « beaucoup de sollicitations pour la place de dessinateur du Cabinet du Roi, il m'a prié de lui faire hier un mémoire raisonné des qualités nécessaires pour cette place, afin de s'en occuper; ce que j'ai fait.

31 octobre. — La mort du S. Slodtz a attiré à Fontainebleau un grand nombre d'artistes qui ont tous leur protecteur.

Mercredi 7 novembre 1764. — M. le duc d'Aumont m'a dit que, quoique sa première idée fût de donner la place de dessinateur du Roi au S. Boquet, dessinateur des Menus en sous-ordre, contrôleur et inspecteur des habits, décorations, pierreries des spectacles, qu'il avoit changé d'avis, et qu'il vouloit prendre le S. Chales, peintre de l'Académie, ce qui seroit beaucoup plus honorable pour les Menus. . . . .

Lundi 12 novembre. — L'affaire du dessinateur du cabinet du Roy est un peu plus embrouillée, MM. les premiers gentilshommes étant d'avis différents . . . . . .

Lundi 19 novembre. — Je suis continuellement en course chez MM. les premiers gentilshommes, pour tâcher de les accorder sur la place de dessinateur du cabinet du Roi. M. le duc d'Aumont tenant toujours au S. Chaales, on a demandé à l'Académie trois sujets pour en choisir un, M. le Maal de Richelieu proposant de son côté le S. Machi, M. le duc de Fleuri et M. le duc de Duras, le S. Boquet; enfin, pour finir ce débat, j'ai, mais non sans peine, fait consentir M. le duc d'Aumont à se trouver à une assemblée chez M. le Maal de Richelieu, laquelle a eu lieu vendredi après midi, et il a été enfin convenu, après bien des débats, que l'on écrirait à l'Académie et que M. le Maal en préviendroit M. de Marigni, pour qu'il la fit assembler. . . . .

Dimanche 9 décembre 1764. — J'avais préparé depuis quelques jours le brevet de dessinateur du cabinet du Roi pour le S. Chaale, que je croyois réunir toutes les voix ; mais M. le Maal veut à présent que ce soit le S. Boquet, et sur la représentation que je lui ai fait que la santé du S. Boquet ne lui permettroit pas de se transporter aisément dans les cas très souvent pressés des Menus à Versailles, Fontainebleau et autres lieux et qu'alors la promptitude du service en souffrirait, M. le Maal m'a dit qu'il fallait lui donner pour adjoint le S. Douailly de Wailly ; j'ai été rendre compte de cet incident à M. le duc d'Aumont, qui m'a chargé de représenter de nouveau à M. le Maal tous les inconvénients d'un pareil arrangement . . . .

Samedi 15 décembre 1764. — Lundi dernier, il a été décidé entre MM. les pre-

un genre où le souvenir des Slodtz devait décourager plus qu'il ne stimulait[1].

Ses premiers essais des grandes machines décoratives furent les pompes funèbres du roi de Pologne Stanislas Leczinski, de la reine douairière d'Espagne et de Don Philippe de Bourbon, infant d'Espagne et duc de Parme. Ces trois catafalques, dont les estampes se trouvent à la chalcographie du Louvre, montrent Challe continuant la tradition de son prédécesseur, c'est-à-dire l'idée constante de faire du cénotaphe l'ouvrage d'architecture passagère, trompant par l'aspect de pérennité que donne le marbre à tout ce qu'il touche, sur la véritable destination de ce monument d'une heure.

Suit, à peu de temps de là, le service funèbre du Dauphin, mort en décembre 1765. Papillon de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs, indique dans son *Journal manuscrit* ce qui se passe à cette occasion :

« Samedi 12 janvier 1766. — J'ai été occupé tous ces jours-cy des préparatifs à Notre-Dame pour le catafalque de Mgr le Dauphin.

Mercredi 6 février. — J'ai accompagné, il y a trois jours, M. le duc de Fleuri, premier gentilhomme de la Chambre, qui est venu aux magazins des Menus voir les travaux des catafalques, où il a trouvé plus de 500 ouvriers, tant sculpteurs, doreurs, menuisiers, seruriers, ferblantiers, tapissiers et autres . . . . j'ai engagé M. le duc d'Aumont à faire supprimer le discours d'histoire que M. Chaales se proposoit de mettre à la tête de la description du catafalque, et de faire faire même quelques changements dans les figures allégoriques, pensant que chacun doit faire son métier, et que ce qui regarde l'orateur n'est point de la compétence des Menus-Plaisirs.

Mercredi 5 mars. — Le service pour Mgr le Dauphin, à Notre-Dame, a eu lieu samedi dernier 1er mars, ainsi qu'il avoit été projetté. Mgr le Dauphin, M. le duc d'Orléans et M. le P. de Condé, qui faisoient le deuil, se sont rendus à l'église à midi, et la cérémonie a duré jusqu'à trois heures et demie. M. de Brienne, archevêque de Toulouse, a prononcé l'oraison funèbre; tout s'est passé dans le plus grand ordre, malgré l'affluence de monde qui est venu à cette triste cérémonie; la décoration de l'église et du cénotaphe a paru très riche, cependant on a trouvé, ainsi que je l'avois dit, la partie du milieu trop considérable relativement à l'étroit du local et de la nef; mais un défaut plus essentiel, et dont j'ai fait convenir M. Chaales, c'est d'avoir voulu que ses figures fussent les unes en argent, les autres en or, de sorte que l'on ne distinguoit

---

miers gentilshommes de la Chambre, après bien des débats, qu'ils proposeroient au Roi le S. Chales pour la place de dessinateur du Cabinet; pour celle de dessinateur en chef des habits de fêtes et cérémonies, le S. Boquet, et, pour le S. Giraud, la survivance de celle de machiniste du Roi du S. Arnould. (*Journal* de Papillon de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs.)

1. Le S. Chaale, dessinateur du Cabinet du Roi, touche par an 2,400 fr., 800 fr. de gratification; en tout, 3,200 fr.; le logement en plus. Il a pour habillement d'hyver et d'été 324f,7s,6d. (Dépenses des Menus-Plaisirs.)

point l'action ni l'idée des trois figures qui couronnoient la partie milieu, ce que l'on eût évité en les faisant en marbre blanc, parce qu'elles se seroient mieux détachées de toutes les richesses d'ornements dont elles étoient environnées. »

S'il faut en croire l'Intendant des Menus-Plaisirs, Challe, par amour d'un grandiose qui peut s'emparer du décorateur officiel de Notre-Dame, un jour de deuil, voulut méconnaître les règles de la proportion ; or le décorateur est l'esclave des lieux, des conditions, du moment. La dauphine, Marie-Josephe-Albertine de Saxe, suivait bientôt son illustre époux (1767) ; nouvel édifice funèbre que les quatre planches de la chalcographie du Louvre ne font point déjuger.

L'année suivante, Marie-Leczinska succombe, et, après les funérailles de Saint-Denis, puis le service de Notre-Dame, le cœur de la fille de Stanislas est transporté à Nancy, vieille capitale du duché de Lorraine et de Bar. Le dessinateur du cabinet de Sa Majesté élève les deux monuments funéraires à la royale abbaye, ensuite dans l'église métropolitaine. « Tout le monde a prétendu, dit Papillon, n'avoir point vu de catafalques aussi beaux; en effet l'ordonnance en étoit très sage, très noble. » On peut croire que notre décorateur suivit le lugubre convoi de la reine à Nancy, ou plutôt le précéda, par cette phrase de M. de la Ferté : « L'église de Bonsecours dans le faux bourg de la ville où est la sépulture des parens de la feue reyne avoit été magnifiquement décorée et tendue de noir par les gens que j'y avois envoyé. »

Cependant les tristes travaux qu'occasionnaient les morts royales demeurèrent en suspens l'espace de cinq années.

Le grand faiseur de catafalques déserte alors le temple avec le sablier, les tentures semées d'ossements, les allégories, belles pleureuses aux transports désespérés, pour le théâtre, les spectacles, le quadrille, les menuets, les fêtes d'apparat, le flambeau de l'Hyménée, l'illumination du soir, les feux de la nuit ; et en 1770, date fameuse dans les fastes du brillant Versailles, Challe devient, avec Papillon de la Ferté, l'organisateur des réjouissances de cour dont le mariage du Dauphin donne le signal.

Voici la relation de ces noces du Dauphin, d'après le même manuscrit de Papillon. Les menus détails offrent un caractère piquant qui leur fera peut-être trouver grâce auprès des lecteurs.

« May 1768. — Vendredi 6 may. — J'ai porté ce matin à M. le D. d'Aumont[1] un échantillon de grosses Guirlandes de fleurs dont nous aurons besoin pour le tems du

1. Premier gentilhomme de la chambre du Roi, de service cette année-là. Cette charge de cour tenait le milieu entre le grand chambellan et les intendants généraux des Menus-Plaisirs, argenterie et autres affaires de la Chambre du Roi.

mariage do Mgr le Dauphin; le prix en est de moitié moins cher que celles fournies lors du mariage de feu Mgr le Dauphin, ce qui ne laissera pas de faire uno économie considérable, vû la grande quantité dont on aura besoin. . . . .
. . . .

J'ai remis un mémoiro à M. le D. d'Aumont pour obtenir de M. le D. de Praslin [1] la permission de prendre dans les forêts de Champagne et de Picardio des bois destinés à la marine, et dont nous avons absolument besoin pour la grande salle de Versailles et les festes que l'on donnera; j'ai fait en même tems un autre mémoire pour engager M. le Contrôleur-général à écrire aux intendants de faire fournir des voitures de transport pour lesdits bois en exemptant de la Corvée les gens qui seront employés à l'exploitation et à l'Ecarissage desdits bois; je tâche de prendre ainsi tous les moyens possibles de diminuer lo plus que faire se pourra l'objet de la dépense.

Juin 1768. — On a fait choix ces jours-cy des opera que l'on projette donner lors du mariage de Mgr le Dauphin, avec les changemens à y faire; je vais m'occuper en conséquence de la formation des programes, des habits et décorations nécessaires. . .

J'ai aussi travaillé avec differens artistes sur quelques projets pour le mariage; j'en ai remis différens plans à Mme la Desse de Villeroy pour en conférer avec M. le D. d'Aumont son père, entre autres un projet de Tournoy, mais j'imagino bien qu'il ne sera pas agréé, attendu quo nous n'avons plus de seigneurs qui sachent sacrifier 20,000 livres pour contribuer à une chose qui leur feroit honneur; on aime mieux se ruiner obscurement que de mettre une légere somme à paroître avec distinction; ainsi quand on propose de ces sortes de festes à l'imitation de nos ancetres, nos agréables de cours vous rient au né et cherchent à y donner du ridicule, en traitant cela de Romanesque.

Aoust jeudi 25. — Les differens dessinateurs et entrepreneurs des Menus se sont rendus samedi dernier à Versailles ainsi que moi pour y examiner avec Mme la duchesse de Villeroi [2] le parti que l'on peut tirer de l'Orangerie et de la pièce des suisses où M. le duc d'Aumont désireroit donner une foire avec differens spectacles, bals, et ensuitte une attaque de place avec feu d'artifice sur la piece des Suisses: ayant reconnu que ce local étoit trop immense à décorer, j'ai fait mes observations, mais Mme la duchesse ayant insisté, j'ai chargé les dessinateurs et entrepreneurs de prendre tous les plans exacts du local pour les mettre sous les yeux de M. le duc d'Aumont; j'ai fait de mon côté un projet suivant l'idée de M. le Duc, de l'attaque d'une place, avec un arc de triomphe pour le feu d'artifice, le tout terminé par un temple superbe de la felicité; je me suis occupé en outre de recherches sur ce qui s'étoit passé aux deux mariages de feu Mgr le Dauphin en 1745 et 1747; j'ai fait des extraits de tout ce que j'ai imaginé pouvoir nous être utile tant sur le céremonial que sur les différents objets de dépenses, comme habillements, Corbeilles de Mme la Dauphine, Presens, medailles, etc., et j'en ai fait des doubles pour M. le duc d'Aumont.

Septembre 1768. — Samedi 3 septembre. — Tous les entrepreneurs des menus s'étant trouvés hier à Versailles, ainsi que M. Gabriel, 1er architecte du Roi, nous avons

1. Ministre de la Marine et Chef du Conseil des finances.

2. Jeanne-Louise-Constance d'Aumont, née le 11 février 1731, morte à Versailles le 1er octobre 1816, avait épousé Gabriel-Louis, duc de Villeroi de la branche cadette. Elle a laissé quelques écrits.

accompagné M. le duc d'Aumont dans la visite qu'il a fait à l'Orangerie et à tous les environs; M. le duc s'est arrêté au projet de donner une fête dans l'intérieur de l'Orangerie, et la foire au dehors, ainsi qu'un feu d'artifice avec attaque de place sur la piece des Suisses[1]; chacun a donné son avis, et j'en ai pris les notes; j'ai montré le dessin de l'attaque sur la piece des Suisses que j'avois fait et qui a été approuvé; de là nous avons été diner à Issy chez M. Hebert trésorier des menus avec M. le duc d'Aumont et Mme la Duchesse de Villeroy, on y a discuté beaucoup sur les differens points de cette fête, j'ai ouvert quelques avis qui ont été agréés; mais M. le duc d'Aumont au lieu d'une attaque de place desire un feu d'artifice sur des bateaux qui ne presentent aucun objet de décorations, mais qui soit cependant beau et d'un genre nouveau ; je ne sçai ce qui le fait changer si promptement d'avis, il veut aussi des festes sur l'eau et nous a chargé de remplir son idée ; le S. Favart[2] qui s'étoit aussi rendu à Versailles, m'a remis ses projets de festes à examiner.

Décembre. — Lundi 12. — J'ai fait part à M. le duc de Villequiers, fils de M. le duc d'Aumont, chez moi avant-hier de tout un travail que j'avois fait : sçavoir un premier memoire pour les arrangements possibles pour faire participer ainsi que M. le duc d'Aumont le désire, les dames de Paris à la fete de l'Orangerie, sans qu'elles soient cependant mêlées avec les dames de la cour, de même sur les moyens de leur procurer dans l'apres-midi des rafraichissements sans embaras, et sans que cela serve de pretexte à beaucoup de gens de s'introduire dans l'Orangerie; un second mémoire pour les entrées du Roi et de la cour, et de la ville dans l'Orangerie; un troisième sur l'arrangement des salles à manger, le moyen d'y placer les dames comodement et d'y faire entrer sans confusion les personnes qui doivent servir; un autre memoire pour prouver la nécéssité des devis sur la dépense de peintures, des planches immenses qu'il faudra tant dans l'intérieur de l'Orangerie, que dans les salles à manger ; boutiques, salles de spectacles, etc., ce qui sera immense, de même que l'approvisionnement de poutres, solives et autres charpentes pour toutes les constructions, et Barrieres dont il faudra une grande quantité pour prévenir la chutte des balustrades de l'Orangerie ; j'ai traité aussi dans un autre mémoire l'article du luminaire, des lustres, girandoles, et garnitures en fleurs artificielles . . . .

. . . .

les artificiers que j'avois mandé ont ensuitte fait voir à M. le duc de Villequiers le plan d'un feu d'artifice que M. le duc d'Aumont leur avoit demandé et que j'ai estimé à la 1re inspection tant pour l'artifice que pour la décoration au moins quatre cent mille livres, et personne ne m'ayant contredit, j'ai demandé à huitaine un devis raisonné sur cet objet, car il me paraitroit absurde de jetter pour autant d'argent en l'air, pour un amusement d'aussi peu de durée. . . . .

. . . .

M. le duc de Villequiers a enfin persuadé M. le duc d'Aumont de la dépense immense de la fête projettée dans l'orangerie et de celle de l'exécution du feu d'artifice dont j'ai présenté les devis, qui passent ainsi que je l'avois prévu 400,000 livres, j'ai été

1. On trouve aux *Archives nationales* (O¹ 3265) un vaste in-folio renfermant trente-quatre plans et élévations géométrales. Il s'intitule : Nouveau projet de fête dans l'Orangerie de Versailles, dans ses environs et sur la pièce des Suisses, pour le mariage de Mgr le Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette d'Autriche, sœur de l'Empereur, ordonné en 1768 et dessiné par le sieur Michel-Ange Challe.

2. Favart, le célèbre Favart, était l'organisateur officiel des comédies de la cour.

après que les avis ont été bien débatu chargé de faire un mémoire d'après lequel le roi puisse décider si l'on veut quelques festes d'éclat et extérieures.

Jeudi 29 décembre 1768. — M. le D. d'Aumont nous a fait part que le Roi, après avoir examiné avec attention les projets de la fête de l'Orangerie, avoit décidé qu'il falloit se borner aux fêtes ordinaires qui avoient été données aux mariages de feu Mgr le Dauphin. Quoique je l'eusse prévu, je n'en avois pas moins fait tout le travail; mais je regrette peu ma peine, car l'objet de cette dépense m'effrayoit beaucoup. M. le D. d'Aumont la sentit aussi et est très aise aujourd'hui du parti que le Roi a pris; il m'a demandé en conséquence d'autres projets pour des festes interieures.

Dimanche 22 janvier 1769. — J'ai laissé avant hier, à M. le D. de Villequiers, mes differens projets sur les festes du mariage, afin qu'il les examine et qu'il en confère avec M. son père, auquel je n'ai point laissé ignorer les propos que tous ses bons amis de cour tiennent sur le choix des opéra du mariage, et tout cela par des motifs de protections particulières pour des auteurs qui intriguent fort dans ce moment cy.

Mercredi 18 mars. — M. Chales a presenté il y a quatre jours à M. le duc de Villequiers le model du feu d'artifice projetté, n'en ayant pas été des plus satisfait, j'ai demandé le tems d'y faire mes réflexions, et j'ai engagé M. le Duc à exiger des artificiers qu'ils remissent le devis du prix de l'artifice en consequence de ce plan, et en même tems celuy des machines nécessaires, de même qu'un dessin de chaque coup de feu et autres détails, ce qu'ils ont promis de faire.

Mardi 14 mars 1769. — D'après les devis que les artificiers ont apportés avant-hier chez M. le D. de Villequiers, ainsi que les differens dessins des coups de feu que j'avois demandés, nous avons reconnu que la dépense du feu d'artifice seul passera 100,000l, et les machines 50,000l, sans y comprendre l'illumination et la décoration projettée, ce qui formera peut-être un objet de 300,000l ; j'ai en consequence proposé de diminuer le plus possible cette dépense, en rendant non seulement le feu moins considérable, mais en faisant encore la décoration en châssis peints sur toille au lieu de les faire en relief comme le propose M. Chaales, ce qui seroit beaucoup moins dispendieux et produiroit en même tems différens effets de décorations, plus interressants qu'un morceau d'architecture solide, lequel seroit d'ailleurs offusqué par toutes les pieces d'artifices qui seroient en avant.

Avril. — J'ai remis à M. le duc d'Aumont et à son fils M. le duc de Villequiers, un mémoire où je propose de se borner à donner en face de la gallerie du chateau un beau bouquet d'artifice terminé par une superbe girandole, ce qui produiroit une très grande économie, et metteroit dans le cas de pouvoir employer la dépense à des objets beaucoup plus agréables peut-être pour le Roi et pour le public, et d'une plus longue durée qu'un feu d'artifice dont le succès est toujours très incertain, celui de 1751 ayant même manqué presque en totalité. M. le D. d'Aumont se propose de prendre en consequence les ordres du Roi; mais dans tout ceci je ne laisse pas d'éprouver des difficultés par les représentations que font de leur côté quelques personnes des Menus, et surtout M. Chaâles, dessinateur du Cabinet, qui craint que, si mon projet est adopté, il n'ait pas l'occasion de faire beaucoup de dessins.

Samedi 27 may. — M. le duc de Villequiers nous a communiqué, mardi dernier, chez M. son Père, un nouveau plan pour le jour que le Roi tiendra au mariage de Mgr le Dauphin, grand appartement, avec jeu, feu d'artifice, illumination, avec un projet, pour le Banquet Royal dans la nouvelle salle de spectacle, comme l'endroit le

plus commode et le plus vaste pour y placer le public; en consequence de ce nouveau projet j'ai fait, avec M. Demonville, secretaire des Menus à Versailles, un état pour bien constater la quantité de lustres et girandoles nécessaires dans les appartements; je travaille actuellement à un projet de distribution des medailles, qui se frapent dans ces sortes d'occasions.

Samedi 15 juin. — J'ai remis, à Versailles, à M. le duc d'Aumont, un relevé des presens qui avoient composés la corbeille de Mme la Dauphine en 1747, et la distribution qui en avoit été faite, afin de former des projets sur cet article pour le prochain mariage.

Juillet. — Je me suis rendu hier chez M. le D. d'Aumont avec les artificiers et nos chefs de traveaux des Menus, ils lui ont presenté un model en relief du feu d'artifice; j'ai beaucoup discuté sur les nouvelles inventions proposées par le S. Torré, chef des artificiers, tous nos entrepreneurs ainsi que tous ceux qui ont été presens ont été d'avis ainsi que moi sur les dangers qui pourroient résulter, ce qui a determiné M. le D. d'Aumont à en demander un essai devant lui dans quelques jours.

Mercredi 30 aoust. — Nous avons été occupés une partie de ce tems cy des objets relatifs aux préparatifs du mariage de Mgr le Dauphin; M. le duc d'Aumont ayant fait faire un essai d'artifice par le S. Torré, qui n'ayant point répondu à l'attente de M. le Duc, il a demandé un autre projet et comme je m'y attendois; je lui en ai fait voir un par écrit et sur un plan très détaillé qu'il a agréé ce matin, et je crois que si je n'y ai rien mis de merveilleux, du moins le succès en pourra être plus certain, ayant suprimé de ce feu toutes les pièces composées, en me bornant à faire voir de grands coups de feu, ce qui sera même beaucoup moins dispendieux; ayant terminé ces jours-ci mon projet de distribution des médailles et presens de la corbeille de Mme la Dauphine, je l'ai remis hier à M. le duc d'Aumont pour son travail avec le Roi; sur l'objet des medailles il résulte une diminution de plus de 85,000l par comparaison à la distribution de 1747, et environ 12,000l sur les bijoux de la corbeille.

Vendredi 8 septembre. — M. le duc d'Aumont m'a recommandé de faire supprimer tout ce qui seroit possible de décoration et de charpente, dans le feu d'artifice, pour porter une partie de l'économie qui en résultera à augmenter la beauté de l'illumination, et à procurer quelques amusements pour le peuple dans les jardins de Versailles; je lui ai en consequence porté un nouveau projet qu'il a agréé, j'ai, d'après cela, travaillé avec nos dessinateurs et entrepreneurs pour faire les plans et devis nouveaux.

Samedi 30 septembre. — J'ai écris pour avoir des suifs d'Irlande, de Suisse et de Russie à meilleur marché, s'il est possible, que dans ce pays cy, pour les illuminations.

Mercredi 4 octobre 1769. — On a fait avant hier, à l'hôtel des Menus, en présence de M. le D. d'Aumont et de M. le D. de Villequiers, differens essais de feu d'artifice; j'en ai fait rejetter plusieurs, après quoi j'ai présenté à M. le D. d'Aumont deux devis des Srs Morel et Torré, tous deux artificiers, l'un de 112,000l et l'autre de 94,000l, j'ai cru devoir representer que celui de 94,000l me paroissoit encore trop cher; mais M. le duc d'Aumont paroit craindre que le feu ne fasse pas autant d'effet qu'il le désire, si l'on diminue sur les quantités. . . . .
D'après les consultations que j'ai fait hier sur les projets d'artifices, j'ai trouvé une diminution d'environ 19,000l sur celui de 94,000l; j'ai écris sur le champ au S. Morel, pour lui en témoigner mon étonnement, et lui demander très sérieusement les prix justes, sans s'embarasser de ce que pourroit dire le S. Torré, en lui mandant que

d'après cela, j'engagerois M. le D. d'Aumont à lui payer un prix raisonnable pour son tems et ses soins; il est venu ce matin m'assurer qu'il me remetteroit les prix au vrai . . . .

. . . .

J'ai arretté avec les artificiers un plan raisonné et réduit par quantité, qualité et calibre pour le feu d'artifice, montant seulement à 65,000l; je crois qu'il sera suffisant et même très beau, si les artificiers remplissent leurs engagements, que j'ai envoyé à M. le duc d'Aumont pour l'examiner, au moyen du parti que nous avons pris de supprimer toutes décorations et de réduire tout ce qui pourroit faire de la confusion; cette dépense, qui est montée, à la naissance de M. le duc de Bourgogne, à plus de 600,000l, n'iroit pas au 6me. . . . .

. . . .

. . . .

j'ai travaillé avec le S. Chalos à un projet d'illumination que M. le D. d'Aumont a fort augmenté.

Mercredi 22 novembre. — Depuis mon retour de Fontainebleau il ne s'est point passé de jours que je n'ai travaillé soit avec M. le D. d'Aumont soit avec M. le D. de Villequiers sur les projets du mariage; je crois avoir rempli autant qu'il est en moi, sauf les changements qui peuvent arriver, tout ce qui étoit en moi, pour que cela aille bien, et si l'exécution y répond, le roi sera bien servi et à bon marché; j'ai remis à M. le D. d'Aumont differens échantillons de gallons, franges, raiseaux, et autres dorures fausses de Lion, qui étant comparés avec les mêmes objets que l'on trouve à Paris, se sont trouvés moins beaux, d'une moindre qualité, et plus chers, outre l'inconvénient d'être obligé de payer comptant, ce que nous ne pouvons pas malheureusement faire, ils ont été en conséquence renvoyés à Lion. Le marché des artificiers a été enfin terminé à peu près comme je le desirois ayant même consenti, mais non sans peine, à porter à 20,000 fusées la grande Girande au lieu de 16,000 portées sur le prix qui avoit été convenu; si cela réussi, j'espere que cela sera d'un bel effet, et je vois qu'ils cherchent même à se distinguer dans cette occasion.

Mercredi 3 janvier; année 1770. — J'ai remis dimanche dernier à M. le Duc d'Aumont à Versailles différens memoires sur les préparatifs des spectacles du mariage, et je lui ai présenté la soumission détaillée pour les illuminations, qu'il a agréé, étant la meilleure marché de toutes celles qui nous ont été donné, il a décidé, malgré toutes les représentations du S. Arnoult machiniste que l'on donneroit au mariage l'opera de Persée.

Vendredi 9 février. — J'ai été deux fois à Versailles depuis huit jours, nous y avons eû une grande assemblée avec les surintendants de la musique, maîtres des ballets, auteurs, machinistes, décorateurs pour arrêter les programmes de Persée et de Castor; ce travail a été d'autant plus long, que l'on a aussi arretté l'état des chanteurs, chanteuses des chœurs, danseurs, danseuses, simphonistes, et autres à employer, ainsi que la distribution des jours des festes, le roi ayant avancé le mariage au 16 mai.

Jeudi 1er mars. — Le Roi a arretté définitivement le nombre des spectacles et la durée des festes jusqu'au 16 juin, je comptois qu'elles finiroient au 1er juin, ce qui auroit fait une épargne assez considérable. . . . .

. . . .

Je fais faire actuellement les voitures qui doivent transporter les effets du voyage de Mme la Dauphine . . . .

. . . .

le projet des différens bijoux achettés pour la corbeille de Mme la Dauphine et qui sont a distribuer m'occasionne un travail fort dificile, car outre que je désirerois gagner quelque chose pour le roi, sur les prix faits, c'est que je voudrois que ceux auxquels ces présents sont destinés en soient contents.

Samedi 31 mars, nous avons eu mercredi répétition générale au nouveau théâtre de la Cour à Versailles pour y essayer l'effet des voix, des chœurs et symphonies ; il y a eu un concours de monde si prodigieux, M. le D. d'Aumont ayant crû inutile de faire donner des billets, que toutes les portes ont été forcés et que nous avons eu mil peines pour pouvoir pénétrer dans la salle, et pour faire arranger tout le monde ; au reste, autant qu'il a été possible d'en juger, la salle est assez favorable pour les voix et pour la symphonie, tout le monde a été très content de la beauté de la salle et do la grandeur du théâtre ; le Roi m'ayant fait l'honneur de me demander si j'avois eû bien de la peine, j'ai fort assuré Sa Majesté que la salle étoit bien éprouvée, et qu'elle n'y verroit certainement pas autant de monde le jour des festes et spectacles, il m'a paru d'ailleurs que le luminaire de cetto salle sera très couteux, nous nous occupons des moyens de diminuer cette dépense.

Jeudi 26 avril ; j'ai remis à M. le prince de Côtes l'ordre pour faire frapper les medailles du mariage, j'ai remis à M. le D. d'Aumont et à M. le Duc de Villequiers, chacun un état détaillé de la distribution qui doit en être faite, ainsi que de présens que j'ai tous étiqueté avec les noms, pour qu'il n'y est point de méprises, lors que Mme la Dauphine en fera la distribution.

Dimanche 6 mai, je viens de m'établir tout à fait à Versailles jusqu'au 20 juin. .

. . . .

Depuis notre établissement nous avons eû deux répétitions de Persée, M. le D. d'Aumont ayant voulu laisser entrer tout le monde sans billets, il y a eu une foule horrible, les loges contenoient au moins le double de personnes qu'il n'y en aura aux représentations ; du reste nous sommes occupés alternativement de tout ce qui concerne les préparatifs en commençant à faire les listes de toutes les personnes qui se sont faites inscrire soit à Paris soit ici pour avoir des billets des différentes festes du mariage, ce qui est presque innombrable, d'où il y aura nécessairement beaucoup de refus, et conséquement beaucoup de mécontents. . . . .

. . . .

J'ay obtenu un reglement pour le logement des sujets des spectacles qui viendront pendant les festes s'établir de Paris à Vorsailles, et quo les bourgeois de Versailles vouloient présurer ; il a été décidé qu'ils payeroient 4 liv. par jour pour une chambre de maître garnie et un domestique, et 3 liv. pour une seule chambre de maitre.

Vendredi 11 may. M. le D. d'Aumont ayant pris le parti de faire faire des billets pour les répétitions ; cela est beaucoup mieux, mais augmente d'autant ma besogne pour les signer et les distribuer ; nous commençons même à distribuer ceux des festes, ce qui est d'un détail immenso vû la quantité prodigieuse quo l'on en accorde malgré que l'on en refuse beaucoup ; ils sont tous signés do moi, et aux armes de M. le D. d'Aumont et Paraphe, malgré cela je ne doute pas quo l'on en contrefasse encore beaucoup au moment des festes.

Nous avons eû lundi dernier la troisième répétition de Persée, l'on a été plus content du luminaire, le théâtre étant éclairé de plus de 3,000 lumières, ce qui est bien considérable, mais je no crois pas quo l'on puisse en diminuer beaucoup par la disposition du théâtro qui est immenso, et surtout par la manière dont M. Arnoult à

arrangé ses chassis de décorations; d'ailleurs la grandeur énorme de ce théâtre, d'ailleurs très commode pour le service, exige un nombre considérable de sujets tant en chœurs, danse, etc., pour le meubler, ce qui me fait penser que ce local ne pourra jamais servir que dans les festes de très grand apparat, et où l'on ne regardera pas à la dépense; l'on a été très content de l'essay des lustres que j'ai fait mettre entre les colonnes de la salle, lesquels éclairent bien les plafonds des galleries, ainsi que le grand plafond de la salle, qui est un très beau morceau du S. du Rameau. . . . .

. . . .

Nous avons un camp de 300 gardes françoise établis dans le parc, pour toutes les manœuvres des magazins, service du théâtre, et compars dans les opéras; M. de Bombel qui les commande et en qui M. le D. d'Aumont paroit avoir beaucoup de confiance, se donne beaucoup de peine pour les exercer. . . . .

. . . .

Le roi est venu voir la salle, et la visité jusqu'aux combles: quand Sa Majesté a eû examiné la partie de la salle, l'on a levé le grand rideau qui a été trouvé très beau, le théâtre s'est trouvé meublé de toutes les demoiselles de la danse vetues en belles robes de taffetas blanc, et les danseurs en uniforme rouge avec des brangdebourgs d'or, c'est l'habit que les uns et les autres ont pris pour les répétitions; le roi a eté très content de cet ensemble, ainsi que de la décoration de mer avec le rocher d'Andromède. . . . .

J'ai été hier visiter les traveaux du Parc, tant pour l'artifice que pour l'illumination, et j'ai été très content des dispositions. M. le Duc d'Aumont et M. le D. de Villequiers sont parti avec le roi, qui est allé au devant de Mme la Dauphine à Compiègne.

Vendredi 18 may; Mme la Dauphine étant arrivée mercredi matin de la Meutte, la cérémonie du mariage s'est faite à la chapelle à midi et demi; la chapelle où nous avions fait construire des Gradins étoit remplie de monde; cette princesse en allant à son appartement a trouvé les grands appartements garnis de plus de 5,000 personnes dans la plus grande parure, surtout la gallerie; jamais il n'a regné tant d'ordre, car toutes les personnes qui avoient affaires circuloient aussi aisement que s'il n'y eut eû personne; le roi en a fait compliment à M. le D. d'Aumont; apres le passage de Mme la Dauphine, on a fait évacuer toutes les pieces pour disposer le grand appartement pour le soir; après que Mme la Dauphine a eû reçu les serments des principaux officiers de sa maison, M. le D. d'Aumont lui a presenté la clef d'un magnifique cabinet de velours brodé en or et orné de sculptures et bronzes en or moulu, que nous avons fait faire, et que j'avois fait placer dans la chambre à coucher, lequel renfermoit dans differens tiroirs les présens de la corbeille, consistant en une magnifique parure composée d'une montre d'émail bleu avec sa chaine, une tabatiere et un eventail, le tout de la plus grande richesse, un grand nombre de tabatieres, de montres et autres bijoux, dont j'avois fait l'état avec les étiquets pour la distribution; M. de la Touche, M. Hebert et moi avons recu des mains de la princesse chacun une très belle Boette; toutes les tables de jeu ayant été rangés dans la gallerie, et le Roi s'y étant rendu avec toute la cour, y joua au lansquenet; les autres tables de cavagnols et autres furent occupés par les Princes, princesses, et seigneurs et dames de la cour; les appartements depuis le sallon d'Hercule étant remplis, l'on fit filler les compagnies au nombre de plus de 6,000 personnes, en resortant par l'appartement de la Reine; il y eut un peu plus d'embaras que le matin, à cause d'un orage considérable qui survint,

et qui, ayant duré toute la soirée, fit refluer tout le public qui étoit dans les jardins, dans les galleries de la chapelle; l'on força les barrieres et sentinelles, cependant au moyen du parti que je pris de faire filer tout le monde pour voir le jeu du Roi, il n'arriva aucun accident, et cela ne fit point d'embaras; le Roi vû le mauvais tems, ayant ordonné que le feu d'artifice et l'illumination fussent remis à un autre jour, continua le jeu jusqu'à l'heure du festin; les appartements furent éclairés; la gallerie ornée de superbes Girandoles, de morceaux de composition, et de lustres des Menus, presentoit le plus beau coup d'œil; le Roi se rendit avec la famille Royale sur les 10 heures à la salle de festin royal disposée dans celle de spectacle; Sa Majesté la trouva garnie d'une quantité de monde prodigieuse, toutes les dames sur le devant des loges dans la plus grande parure, formoient un spectacle aussi surprenant que magnifique, aussi fixa-t-il l'attention de toute la cour; la salle de festin étoit éclairée d'une quantité prodigieuse de bougies, dont la lumière se répétoit dans les glaces des Galleries hautes de la salle; il y eut, pendant le festin, un grand concert de 180 musiciens placés en face du Roi dans un superbe sallon construit au bord du théatre sous l'avant scene, ce sallon en laissoit deux autres de côté pour tout le service du Roi, de sorte qu'il n'y avoit aucun embaras dans l'entrée ou la sortie des gens.

On servit des rafraichissemens de toutes especes et dans la plus grande abondance, ainsi que dans toutes les loges des spectateurs; l'ordonnance, la richesse, et la décoration de cette salle ont étonné tout le monde, et meritées au S. Arnoult de justes eloges du Roi et de la famille Royale; le plafond immense de cette salle represente Psyché conduite à l'immortalité par l'amour, et admise au rang des Divinités; il est de la composition du S. Briard[1] de l'Académie; M. le D. d'Aumont avoit donné un grand nombre de Billets pour toutes les Galleries et loges autour de ce sallon, ainsi que dans toutes celles de la salle qui étoit ornée d'une grande quantité de lustres et Girandoles tant dans l'intérieur que sur les glaces des galleries, ensorte que l'ensemble de ces deux salles separées seulement par l'avant-scene du theatre, attiroit l'attention de tout le monde, et ce qui a d'autant satisfait, c'est le bon ordre qui a régné également partout malgré le concours immense de personnes qui a joui de cette feste, et qui d'elles-mêmes cédoient leurs places à celles qui n'avoient encore pû en avoir; toute la partie de la salle du bal etoit garnie de banquettes pour les Princes, princesses, ambassadeurs, et seigneurs de la cour, dans l'ordre usité; les musiciens de l'orchestre etoient vetus en dominos de taffetas rose.

Tout étant près pour le feu d'artifice, je suis venu en rendre compte à M. le D. d'Aumont, et le Roi s'étant rendu dans la gallerie à la croisée du milieu que j'avois fait griller de peur d'accident, j'ai donné le signal; ce feu dont la varieté et le choix des differentes pieces d'artifices parurent nouveaux auroit eû plus de succès sans l'orage qu'il avoit essuyé le 16. Au reste tout le monde en a été content et surtout de la grande Girandole de la fin composée de plus de vingt mille fusées, la plus considérable qu'il y ait jamais eû; le Roi en temoigna toute sa satisfaction à M. le D. d'Aumont, et Sa Majesté eut la bonté de me la marquer aussi, ayant été appuyée sur moi pendant toute la durée du feu; ce feu étoit de la composition des sieurs Morel et Torré, sur les desseins du S. Chales.

1. Elève de Natoire, né à Paris en 1725, mort le 18 novembre 1777. Il fut reçu à l'Académie le 30 avril 1768, et y exerca, comme adjoint, les fonctions de professeur. Papillon parle ici du plafond de la salle du bal placée sur la scène.

Mardi 5 juin. — Nous n'avons cessé de travailler à l'état de distribution des médailles qui n'ont été romise par M. de Cote que depuis huit jours, les coins ayant été cassés, ce qui fait qu'elles ne sont point très-belles; ce travail entre M. Demonville mon sécrétaire et moi a été aussi long que minutieux, pour disposer tous les paquets pour chaque nature de service; quantité de personnes qui n'en auront point, vu les retranchemens considérables que j'ai fait faire pour diminuer cette dépense, ayant envoyé chez moi, pour sçavoir si elles sont comprises sur l'état, je prévois qu'il y aura beaucoup de plaintes.

Dimanche 10 juin. — Hier, Castor et Pollux. Ce spectacle si beau par lui-même a été trouvé superbe tant pour la partie des habillemens que pour celle des décorations, surtout la dernière, et il n'y auroit eu rien à désirer s'il y eut eu un peu moins d'égalité dans les arbres des Chams Elisées; tout le theatre étoit éclairé parfaitement mais fort chèrement, d'autant qu'il faut renouveller deux et trois fois la lumière à cause de l'air qui entre de tous cotés dans la salle, ce qui rend même les répétitions très couteuses; j'ai eu l'honneur de remettre aux princes et princesses leurs médailles sçavoir une d'or et une d'argent suivant les grandeurs qui leur sont destinées, et nous avons fait la distribution des autres.

Vendredi 15 juin. — Avant-hier la deuxième représentation de Castor; elle a été encore mieux que la 1ere au moyen de quelques petits changemens.

Mardi 19 juin. — Nous avons eu ces jours cy plusieurs répétitions de Tancrède [1] et de la Tour enchantée, production de Mme de Villeroi, mais qui n'en donne pas moins d'inquiétude à monsieur son père, qui auroit désiré se reposer sur ses lauriers, en finissant par Castor; cela eut été bien fait même pour l'économie, mais Mme la Duchesse et M. de Bombelles, qui veut que l'on voit manœuvrer ses soldats dans un tournoi n'ont jamais voulu y consentir; mais toute cette manœuvre me paroit jusqu'à présent très-froide; l'on a fait venir de Paris des Espadroneurs, mais ils étoient si insoutenables, que l'on a été obligé d'en revenir aux danseurs. Du reste ce spectacle doit être magnifique pour les habits.

Vendredi 22. — Tancrède mercredi dernier; Mlle Clairon y a mieux réussi que dans Athalie; on a ensuite donné la Tour enchantée; tout le monde a admiré la magnificence des habits, ainsi que la richesse des quatre chars attelés de deux cheveaux chacun, qui ont fort bien joués leur rolle; mais le Tournoi y a paru froid, ainsi que l'intrigue de la pièce, qui à ce moyen a été fort critiqué et pour comble de malheur, les décorations, qui avoient été fort bien aux répétitions, ont été tout de travers, y ayant plus de 800 personnes sur le theatre qui embarassoient les machinistes, et surtout le monde prodigieux de soldats que M. de Bombelles a voulu absolument employer non obstant toutes mes observations; mais au total si ce ballet eut eu plus d'interet, et que l'on eut eu plus de tems pour bien faire manœuvrer les soldats, et donner de l'action au Tournois, je crois que cela eut fait un des plus magnifiques et des plus singuliers spectacles que l'on eu pu voir; mais l'on a tout précipité, puisque huit jours auparavant, à peine les décorations étoient-elles commencées; Mme de Villeroi n'a même remis la musique des Ballets que la veille de la 1re repetition; cependant ce spectacle méritoit plus d'attention, vu la dépense considérable que l'on a fait pour cela; l'on avoit été même si pressé que l'on avoit oublié une place publique

1. Tragédie de Voltaire. Cette œuvre est, avec la *Psyché* de Corneille et Molière, l'un des plus remarquables exemples de rimes croisées.

pour Tancrède; je l'ai fait faire en quatre jours par le S. Boquet notre décorateur, suivant les idées que je lui ai donné, et qui a heureusement très bien réussi.

Je suis revenu hier au soir à Paris extenué de fatigue, ce qui va m'obliger à me baigner tous les jours.

Challe eut dans ce travail d'organisation des fêtes une part incontestée; mais il faut dire que son initiative fut brillamment soutenue par le goût suprême et la fécondité du collaborateur qu'il trouva en Moreau le jeune, alors *Dessinateur des Menus*, plus tard son successeur[1].

Challe fit assurément un bon emploi de l'habileté du petit maître, mais il n'est resté, hélas! qu'un seul dessin de Moreau ayant trait aux fêtes de 1770 : c'est la représentation de ce feu d'artifice dont Papillon décrit les étonnements. La collection du Louvre le conserve dans ses cartons.

Il figura au salon de 1781 et fut payé par les Menus deux mille livres.

De cette année, Moreau et Challe ne forment plus qu'un même personnage. Les noces des deux frères du Dauphin sont annoncées; ils les préparent, et de ces réjouissances que la vieillesse morose du Roi renferme dans une salle de bal ou de jeu, ils façonnent autant de petits joyaux décoratifs.

Cependant la mort, oublieuse de sa tâche fatale, frappe une nouvelle tête couronnée : Charles-Emmanuel III de Sardaigne s'éteint dans son royaume (1773); Challe, sur les dessins de Moreau, élève dans Notre-Dame le cénotaphe des princes étrangers, que les convenances polies de Versailles voulaient aussi luxueusement funèbres que celui du roi même. M. Alex. Dumas, le possesseur de ce projet de monument funéraire, le prêta gra-

1. « Janvier 1778. — Dimanche 18 janvier. — Un objet qui me tracasse beaucoup est la nomination à la place de desinateur du cabinet du Roy, vacante par la mort du S. Chaales, M. le Maal de Duras a une espece de parole de M. le duc d'Aumont en faveur du S. Moreau qui a fait les desseins et gravures du mariage en 1770 et ceux du sacre, mais M. le duc d'Aumont qui désireroit partager cette place entre le S. Paris architecte et le S. Durameau peintre d'histoire et protegé par M. Dangevillers, m'avoit chargé de faire en sorte d'engager M. le Maal de Duras à se désister, mais M. de Duras ne voulant pas y consentir, j'ai proposé de partager la place en trois, M. le duc d'Aumont veut bien y consentir, mais je ne sçai si M. le Maal sera du même avis. . . . . Dans notre dernière assemblée, M. le D. d'Aumont ayant présenté à l'appuy d'un mémoire des talens des sieurs Paris et Durameau une belle collection de dessins de S. Paris, cela n'a point séduit M. le Maal de Duras, qui a dit qu'il feroit aussi apporter les dessins du S. Moreau; enfin après une discussion assez vive, il fut convenu que la place seroit en trois. . . . . Hier ces messieurs les premiers gentilshommes de la Chambre ont signés à l'assemblée les brevets du S. Paris comme dessinateur du Cabinet du Roi, du S. Durameau comme peintre du Cabinet, et du S. Moreau comme graveur dudit Cabinet. » (*Journal* de Papillon de la Ferté).

cieusement au Musée des Arts décoratifs pendant l'exposition de 1880. « Il est composé, dit le catalogue (nº 266), d'un bas de pyramide placée entre deux colonnes, ornée d'un médaillon renfermant le buste du roi portant en exergue ces mots : *Carolus Em. Rex. Sardiniæ*, et entouré de trois figures de femmes soutenant les armes de Sardaigne. Signé *J.-M. Moreau le jeune* 1773. — A la plume, lavé de bistre. » Les quatre planches de notre Chalcographie Nationale, dont les analogies avec ce dessin sont visibles, prouvent un travail commun où l'un proposait les plans et l'autre se chargeait de leur exécution en y apportant parfois de notables modifications conseillées par son expérience.

La dernière entreprise décorative de Challe fut digne de ses débuts. Il était juste qu'un dessinateur du cabinet du roi conduisît l'ordonnance des services funèbres de son souverain : Louis XV meurt en mai 1774. La sépulture se fait à Saint-Denis en grande hâte. « Le genre du mal ayant exigé de très promptes obsèques on les exécuta sans cérémonie [1]. » Peu après (27 juillet), Saint-Denis, puis Notre-Dame, se tendaient de deuil et les fastueux catafalques sortaient des mains de Challe [2].

Notre artiste vieillissait [3], et dans les dernières années de sa vie il tomba dans une sorte de mélancolie sinistre. « Pour le distraire, dit le *Nécrologe*, deux de ses amis lui proposèrent d'entrer dans un projet conforme à ses talents et à ses goûts : c'était l'agrandissement de la ville de Marseille, dont on parlait alors dans le public. Challe vit d'un coup d'œil toute l'étendue de cette entreprise ; son imagination eut bientôt enfanté les plus beaux plans ; il les présenta à M. Turgot, contrôleur général, qui les approuva d'autant plus que la dépense ne tombait ni sur les finances du roi ni sur les biens patrimoniaux de la ville. Challe se transporta sur les lieux ; mais le ministère ayant changé, et d'ailleurs trop timide et trop désintéressé pour lutter contre les difficultés, il renonça à l'espoir de voir ses plans exécutés. »

Le dessinateur du cabinet du roi n'était pas seulement peintre et décorateur. On cite de lui des pièces de théâtre, des vers de société, et surtout une savante traduction des ouvrages de Piranèse, le très habile dessinateur graveur des ruines italiennes.

La faiblesse de sa constitution, qui augmentait chaque jour, l'empêcha de travailler jusqu'à la fin pour le roi. Pourtant le sacre de Louis XVI

1. Papillon de la Ferté. *Journal manuscrit.*

2. Description du catafalque de Louis XV le Bien-aimé. — Paris, Ballard, 1774.

3. Challe fut anobli par lettres patentes du mois de novembre 1770. Voir aux *Archives*, Carton 0^1 646^B.

(Juin 1775), dont Moreau fit le sujet d'une de ses vastes compositions, fut encore conduit par le vieillard, aidé cette fois de Girault, machiniste plus manœuvre qu'artiste, et de Boquet, personnage intéressant qui mérite une biographie.

Michel-Ange épousait en 1762 la fille de Nattier[1]; il n'en eut pas d'enfants. Après une longue maladie, Challe mourut le 8 janvier 1778, âgé de soixante-deux ans.

Les grands travaux de Challe ont brillamment fini le règne frivole de Louis XV et fastueusement préparé l'avénement prochain de Louis XVI; et la grande influence que subirent à leur insu les foules parées et poudrées des vieux palais de Versailles, des Tuileries ou de Fontainebleau, celle qui ne peut guère s'effacer chez nous, l'amour de l'élégance et la passion du goût délicat, on la doit beaucoup à cet éminent artiste, perdu au milieu de l'agitation et des joyeux éclats, qu'on nomme le dessinateur du cabinet du roi.

Qu'il s'appelle Berain, Meissonnier ou Challe, de Gissey, Moreau, Slodtz ou le fin Isabey, digne de porter leur nom d'office à la cour impériale, c'est toujours l'aimable courtisan, modeste par état, mais gai, rieur, bien français, voyant tout en rose-argent comme l'habit qu'il invente, faisant courir son crayon d'habile homme avec la même légèreté qu'il glisse son talon rouge sur le miroitant parquet de la grande galerie des fêtes.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

1. Mlle Nattier donnait dans le bel esprit et faisait les devises des catafalques de son mari.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN [1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)



LE vingtième septembre, je suis allé le matin chez le Cavalier et l'ai trouvé travaillant au petit Jésus du signor Paul. Il m'a dit qu'il lui donnait quelques caresses, puisque c'était pour la Reine. Je lui ai répondu qu'elle avait témoigné d'être bien aise de ce que je lui avais hier dit que c'était pour Elle, lorsqu'elle considérait cet ouvrage. Je lui ai fait voir ensuite des peaux d'ours, que je lui avais fait apporter. M. Morain [2] est venu après, à qui j'ai fait voir le buste. Sur les dix ou onze heures, M. Colbert est arrivé. Il s'est mis à considérer le buste à son ordinaire, et l'abbé Butti et moi l'ayant loué, lui montrant l'endroit où avait travaillé le Cavalier, il [3] a pris la parole et a dit : *Bisognerebbe che l'opera parlasse e non loro* [4]. Il s'est mis après à entretenir M. Colbert en particulier, ce qu'ayant vu je me suis d'abord retiré; puis après, entendant que M. Colbert parlait français, je me suis rapproché afin de servir d'interprète. J'ai trouvé qu'ils parlaient de l'ouvrage à faire à Saint-Denis et que le Cavalier disait ce qu'il m'avait dit le jour précédent. M. Colbert a témoigné de la répugnance au dessein de faire un lieu si grand qu'il pût servir à plus de douze ou quinze sépultures de rois, puisque

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283; t. XX, p. 273, 447; t. XXI, p. 185 et 378; t. XXII, p. 94; t. XXIII, p. 271 et t. XXIV, p. 360.

2. C'est peut-être le compatriote de Chantelou, l'abbé Louis Morin, médecin et botaniste, membre de l'Académie des sciences, né au Mans en 1636, mort en 1715.

3. *Il,* le Cavalier.

4. « Il faudrait que l'ouvrage parlât et non eux. »

l'Église de Saint-Denis, où se font toutes les prières, ne serait que l'accessoire de ce vaisseau, et a dit qu'il estime qu'elle doit être toujours le principal, parce que c'est là où se font toutes les prières; que l'on est persuadé que plus près l'on est du lieu où le service se fait, plus l'on est avantageusement placé ; par exemple, que les premières sépultures sont les plus proches de l'autel; que si nos rois étaient dans un autre lieu, ce ne serait pas pour eux les prières qui se feraient dans l'église; que pour cette raison, la chapelle des Valois avait été placée au côté de l'Évangile; que l'on en pourrait faire une pour la branche de Bourbon capable de contenir quinze ou vingt sépultures; que celles de Henri IV, Louis XIII et du Roi y devaient être les premières, et celle du Roi (comme faisant la chapelle), la plus magnifique. Le Cavalier a acquiescé à cela, et a dit que dans Saint-Pierre, où sont les sépultures de Paul III, Urbain VIII et d'Innocent X, et où les papes à venir voudraient avoir les leurs, il n'y a plus place que pour cinq ou six sépultures; qu'il avait estimé que l'on devait construire un lieu pour les papes, comme il avait dit pour les rois. Il a ajouté que dans un lieu médiocrement grand l'on peut, par invention, trouver place pour un grand nombre de sépultures; que son intention n'était pas de faire deux corps d'église séparés, mais accroître l'ancienne; que l'on entrerait en ce qui serait bâti de nouveau par les deux ailes, aussi bien que par le dehors.

Ce discours fini, M. Colbert s'est approché de la table et s'est assis afin de tenir conseil. Le Cavalier, après qu'il a été aussi assis, et les autres, a fait apporter deux pierres, une de moëllon tendre et l'autre de pierre de meulière, qu'il a dit avoir fait peser et avoir trouvé que le moëllon pèse un tiers davantage; qu'avec cette pierre plus légère l'on peut faire des voûtes comme en Italie, ayant la preuve que la chaux avec le sable de rivière mêlé avec du commun fait un excellent mortier. M. Colbert a témoigné désirer que l'on fît des épreuves de cela, étant chose nouvelle et de conséquence. Le Cavalier a répété qu'il était confirmé dans la croyance que cela pouvait réussir de même qu'à Rome, à la différence qu'il grossirait son mur un quart plus qu'à Rome, où étant de trois parties par exemple, il le ferait ici de quatre, et en a fait des démonstrations sur le papier, pour le mieux donner à connaître. M. Perrault a dit qu'il avait fait faire, il y a déjà longtemps, une voûte de cette pierre, laquelle s'est bien maintenue. Pietro Sassi, lequel a la connaissance des matières de France, et qui était là, a confirmé la bonté de nos matières, et dit que ce qui se faisait avec notre chaux et du sable de rivière, mêlé même avec d'autre, était excellent; qu'à la voûte le moëllon tendre de France n'est pas bon; qu'à le frotter seulement il en sort une poussière qui empêche qu'il ne se lie bien au mortier lorsqu'on le met en œuvre.

Le Cavalier a pris la parole et a dit que la méchante maçonnerie à Rome ne procède que faute de mettre de l'eau sur l'ouvrage; qu'il y a des ouvriers si méchants et accoutumés à mal faire, que, quoi qu'on la leur fournisse, ils ne l'emploient pas par habitude de faire mal. M. Colbert a proposé de faire faire au bâtiment des Tuileries une grande voûte de pierre de meulière; mais le Cavalier a dit qu'il fallait auparavant voir l'épaisseur des murs qui peut-être seraient trop faibles pour la porter. Pietro Sassi a fait souvenir qu'à Rome ils remplissaient les reins ou les flancs de leurs voûtes de plâtras, les-

quels sont légers et ne chargent guère; et au sujet de cette voûte proposée, plusieurs ont dit qu'on avait assez de temps pour en faire des expériences autres que celles qui sont faites dans la basse-cour du palais Mazarin, lesquelles sont petites.

Le Cavalier a parlé ensuite du mortier des fondations faites par Levau, dont il a fait apporter un échantillon, lequel s'est trouvé sans chaux ou avec fort peu. Il a ajouté que la maçonnerie était mauvaise, qu'il serait à souhaiter d'avoir deux ou trois maçons italiens pour montrer ici la façon de maçonner. M. Colbert a réparti à cela qu'il y avait en France de fort bons maçons limousins, sans en chercher d'autres. Le Cavalier a répliqué qu'il avait envoyé prier M. Madiot de voir cette fondation, qu'il était demeuré lui-même d'accord qu'elle n'était pas bonne. M. Madiot a confessé qu'il était vrai que le mortier ne valait rien. Le Cavalier a ajouté que la maçonnerie ne valait rien non plus et, se tournant vers M. Madiot, qu'il fallait référer à M. Colbert le même qu'à lui [1], et sur cela a allégué que je l'avais vue aussi. J'ai dit qu'à la vérité j'avais vu dans un endroit, que[2] l'on avait fait ouvrir la fondation, des trous dans la maçonnerie à mettre le poing. Sur cela, M. Colbert a pris la parole et dit que, si cela était, les entrepreneurs n'entreraient jamais au Louvre et qu'il irait lui-même vérifier cela.

J'ai lu ensuite les difficultés que M. Perrault avait mises par écrit sur le devis du signor Mathie, qui se sont trouvées légères, et M. Colbert a dit qu'il ne fallait pas s'y arrêter. Il a demandé après à mon frère s'il y avait grand monde à travailler aux fondations, qui lui a dit qu'il y en avait davantage que les jours précédents. Il lui a donné le mémoire des toises cubes de terre, que les fossés du Louvre pourront contenir et les autres lieux plus proches où on les pouvait porter. Il avait été avisé qu'on en ferait la supputation pour les y mettre, afin de débarrasser la place, qui est autour des fondations, qui est très petite.

J'oubliais à noter qu'au sujet de la maçonnerie le Cavalier allégua, après, les fondations du logis de M. de Lionne, où il n'y a point du tout de chaux au mortier, et un exemple d'un vieil architecte appelé le cavalier Fontana [3], qui a autrefois construit le portail de Saint-Pierre, et a dit qu'avant de se mêler de l'architecture, il avait été un bon *capomuratore* et que lui, le Cavalier, étant jeune et voyant travailler à cet ouvrage, ce bonhomme, qui n'avait d'ailleurs point d'invention, mais qui avait une grande expérience de la maçonnerie, allait toujours, disant aux ouvriers : *Figlioli, lavorate in calze sottile* [4]; de quoi étant étonné, et croyant que ce devait être le contraire, il lui en demanda la raison, qu'il lui expliqua, disant qu'il fallait beaucoup de mortier, mais bien remuer et battre la pierre, afin qu'elle en fût toute entourée et qu'il n'en restât que peu au-dessous; de quoi il s'était toujours souvenu.

Avant qu'on se levât du conseil, le Cavalier reçut ses lettres de Rome, du

1. Rapporter la même chose qu'à lui.
2. Que, où.
3. Ce Fontana est peut-être Jean Fontana, né en 1540, mort en 1614. Il était frère aîné de Dominique Fontana, qui fut chargé de dresser l'obélisque sur la place de Saint-Pierre.
4. « Mes enfants, travaillez dans une chaux déliée. »

retardement desquelles il tirait un mauvais augure touchant la santé de sa femme, quoi que l'abbé Butti, qui avait reçu les siennes, lui eût fait voir qu'on ne lui parlait de rien, et lui eût dit que s'il y avait de mauvaises nouvelles, qui le regardassent, l'on les lui aurait mandées. M. Colbert a convié le Cavalier d'ouvrir ses lettres, pour s'éclairer du doute où il était; ce qu'ayant fait il a su que sa femme avait été à l'extrémité d'une maladie, qui avait duré quarante-quatre jours, qu'il y en avait dix ou douze qu'elle était sans fièvre et en avait été délivrée comme par miracle, ce qui l'a extraordinairement réjoui, et a dit que qui lui tâterait le pouls le lui trouverait fort ému. Après cela, M. Colbert s'est levé et s'en est allé.

L'après-dinée, le Cavalier a été aux PP. de l'Oratoire rendre grâces à Dieu de la guérison de sa femme, et après chez le cardinal Antoine, dont il a amené le médecin au palais Mazarin pour voir le signor Mathie qui était malade. J'oubliais à dire que l'abbé Testu[1], aumônier de Monsieur, m'a envoyé un sonnet à la louange du Cavalier, lequel je lui ai expliqué et que je transcris ici.

Pour M. le Cavalier Bernin travaillant au buste du Roi.

SONNET

Pendant que d'un grand roi tu cherches la figure,
Sous la dure épaisseur d'un marbre précieux,
Et que par ton ciseau tu vas forcer nos yeux
A confondre ton art avecque la nature.

Bénis, rare Bernin, l'heureuse conjoncture
Qui te doit acquérir un renom glorieux;
Louis, ce cher présent que nous ont fait les dieux,
Se donne par tes mains à la race future.

Mais veux-tu qu'à jamais il soit connu de tous
Et que les nations qui viendront après nous
Le voient comme il est, dans le temps où nous sommes?

Fais par ton art divin qu'au défaut de sa voix
Un seul de ses regards inspire aux autres rois
Ce qu'un regard des rois inspire aux autres hommes.

Arrivant à l'hôtel Mazarin, nous avons trouvé Marigny[2] qui était venu voir le buste. Il a dit au Cavalier beaucoup de jolies choses et l'a loué beaucoup sur cette facilité qu'il a à opérer. Il lui a répondu ce que fit Michel-Ange un jour à l'Ammanati sur le même sujet : *Nelle mie opere caco sangue*[3]. Marigny sorti, nous avons ramené le signor Turci[4] chez M. le cardinal Antoine. Après, nous sommes revenus chez M. le Nonce où j'ai laissé le Cavalier. Il m'a prié

1. Jacques Testu, membre de l'Académie française, mort en 1706 à environ quatre-vingts ans.

2. L'abbé Jacques Carpentier de Marigny, l'un des plus célèbres chansonniers de la Fronde, mort en 1670.

3. « Je ch.. du sang dans mes œuvres. »

4. Le médecin du cardinal.

de lui envoyer le matin quelque bon doreur et un homme pour copier ses dessins du Louvre. J'en ai écrit dès le soir même à Marot[1].

Le vingt-unième, j'ai mené le sieur Marot au Cavalier. Il lui a donné le dessin de la façade du devant du Louvre pour le copier. J'ai trouvé le signor Pietro[2], travaillant à traduire un mémoire que M. Perrault avait apporté, tant de la quantité et grosseur des pierres qu'on peut tirer de toutes les carrières des environs de Paris, que des noms de ceux à qui elles sont et de la qualité de toutes les pierres; ce mémoire apostillé de la main de M. Colbert en quelques endroits. J'ai aidé à faire cette traduction. Cependant le Cavalier a travaillé au collet du Roi. J'ai remarqué qu'encore qu'il regardât de fois à autres celui de points de Venise qui lui a été laissé, il ne l'a point imité, me disant qu'il était sans aucun dessin. Je lui ai réparti que ce sont ouvrages de religieuses de Venise qui n'ont aucune connaissance du beau.

Sur le midi est arrivé un doreur nommé Daret, que j'avais fait avertir, à qui j'ai donné un billet pour aller prendre la bordure du petit Christ chez le menuisier. J'ai demandé au Cavalier s'il irait à Saint-Cloud. Il m'a répondu que le temps n'y était point propre, mais qu'il irait, fût-ce même un jour de travail, qu'il me l'avait promis, et cela pour l'amour de moi; que je ne m'en misse point en peine. En dînant, le Cavalier m'a conté qu'il avait songé que sa femme était guérie. Je lui ai dit qu'il s'en fallait réjouir, parce qu'en quelques personnes on voyait les songes souvent être véritables; que j'étais même de celles-là et l'avais remarqué diverses fois. A l'issue de table, m'étant mis à discourir avec le signor Mathie, en présence de Pietro Sassi, sur le dessin du Louvre, il m'a dit qu'il y avait de manque, dans le plan qui avait été envoyé à Rome[3], trente-sept palmes au dedans de la cour.

Sassi a dit qu'à son arrivée, ayant vu la cour du Louvre débarrassée, l'ordre d'architecture qui y est ne lui a plus semblé beau comme il faisait auparavant. Je lui ai réparti, ce que je dis toujours, et qui est vrai, que la cour devait être des trois quarts moins grande et qu'ainsi les ordres que M. de Clagny[4] avait mis au Louvre devenaient trop petits et mesquins dans une si grande distance; qu'il n'en eût fallu mettre qu'un. Mathie a réparti qu'on ne mettait jamais un seul ordre pour régner à trois étages; qu'il faut en ce cas que le premier étage serve d'embassement et que l'ordre ne serve qu'à deux étages.

Le soir, le Cavalier, mon frère et moi avons été aux Jésuites de Saint-Louis[5], et voyant les figures de bronze qui sont au devant de l'autel de l'aile gauche, il a dit qu'elles ne devaient pas être posées là. Il n'en a rien dit au reste.

Revenus à l'hôtel Mazarin nous y avons trouvé M. Perrault, qui était venu pour ce mémoire des matières. L'on a pris jour à demain pour aller voir des

1. Jean Marot, architecte et graveur, né à Paris vers 1619, mort le 15 décembre 1679.

2. Pietro Sassi.

3. A Bernin, l'année précédente.

4. Le célèbre architecte Pierre Lescot, seigneur de Clagny, qui a donné les dessins de la façade dite de l'*Horloge*, au Louvre.

5. Aujourd'hui l'église Saint-Paul, rue Saint-Antoine.

échantillons de toutes les différences de pierre au Louvre. Il nous a parlé à mon frère et à moi du buste de M. Varin qu'il a loué avec exagération. Nous avons ensemble regardé celui du Cavalier à la chandelle, étant arrivés qu'il était nuit, à laquelle lumière il paraissait beaucoup.

Le vingt-deuxième, le Cavalier a travaillé au collet du Roi. L'après-dînée, mon frère et moi nous avons été prendre M. Perrault et l'avons mené au palais Mazarin pour prendre le signor Mathie. Le Cavalier nous a prié de voir la voûte qui se fait sur ces deux murs qu'on a construits dans la basse-cour. Nous y sommes allés et avons vu qu'elle se fait de pierre de meulière sans aucune coupe, que la voûte se commence d'un pied d'épaisseur vers les reins, pour revenir à 8 pouces vers le milieu. De là nous sommes allés au Louvre où nous avons vu de toutes les différentes espèces de pierre des environs de Paris, tant en œuvre qu'en chantier. L'on a jugé que celle d'Arcueil était plus convenable pour le rocher et embassement, et qu'elle y réussirait encore mieux que celle de Saint-Cloud, étant aussi dure et ayant plus d'yeux ou de trous et s'en pouvant tirer une plus grande quantité. L'on a pris un échantillon de toutes ces pierres, qu'on a envoyé au palais Mazarin ; savoir des différents lieux, Saint-Cloud, vergelé[1], Bicêtre et autres. Le signor Mathie a dit qu'il fallait commencer à tailler les pierres pour le rocher, pour leurs assiettes et flancs, afin que ce fût matière toute prête, et n'avoir pas à attendre après. Il a trouvé toutes ces différentes qualités de pierre excellentes, a donné ordre que les fondations du vestibule cheminassent du même pied que les autres. Après, m'ayant parlé du dessein qu'a le Cavalier de baisser le plan de la cour du Louvre de deux pieds, il m'a voulu montrer comme cela se pouvait aisément faire, tout le contour du Louvre étant plus bas, qu'il faudrait baisser le cloître de Saint-Germain, et qu'ainsi il ne serait pas nécessaire de descendre dans l'église comme l'on fait par le bout, ce qui est fort vilain et d'autant plus qu'on y monte de quatre ou cinq marches par le flanc du côté du midi; a ajouté qu'il faudrait baisser la grande place de devant le Louvre par le milieu, y faisant comme un ruisseau ou la faire en pente douce vers la rivière. Nous sommes entrés dans Saint-Germain. Je lui ai montré la copie de la *Cène* de Léonard de Vinci, qui est près de la porte qui regarde le midi, qu'il a trouvée en fort mauvais jour[2]. Je lui ai fait aussi observer le jubé comme un ouvrage régulier. Il l'a trouvé assez beau; de là, nous nous en sommes revenus, et, étant devant le logis de M. de la Vrillière[3], nous y sommes descendus. Le signor Mathie m'a dit, entrés dans la cour, qu'il jugeait qu'il était du dessin de Mansart, qu'il avait ouï dire qu'il n'avait jamais été à Rome; que s'il y avait été, il fût devenu un grand homme.

De là nous sommes revenus au palais Mazarin où le Cavalier m'a dit en riant, qu'il travaillait à un ouvrage de peu de goût, qu'il faisait une chose

1. *Vergelé*, espèce de pierre qui se tirait des carrières de Saint-Leu.
2. Suivant Hurtaut, cette copie passait pour avoir été faite par ordre de François Ier.
3. En effet cet hôtel, qui forme aujourd'hui une partie des bâtiments de la Banque de France, a été bâti, sur les dessins de François Mansart, pour Raymond Phelypeaux, sieur de la Vrillière, secrétaire d'État. Il fut acquis en 1705 par Rouillé, maître des requêtes, qui en 1713 le vendit au comte de Toulouse.

qu'il n'eût jamais pensé de faire, qui est du point de Venise; qu'à la vérité la princesse de Rozane[1] et autres ont fait tout ce qu'ils ont pu pour avoir de lui un dessin de semblables choses, mais que jamais il n'en avait voulu faire, et, qu'à présent, il faisait plus qu'un dessin, puisqu'il l'exécutait en marbre. Lui ayant demandé si j'enverrais quérir le carosse du roi, il m'a dit qu'il ne sortirait point et qu'il était trop tard.

Le vingt-troisième, étant allé chez le Cavalier, il m'a fort recommandé la dorure de la corniche du petit Christ, et d'en faire avertir le doreur, ce que j'ai fait. Il a travaillé encore aujourd'hui au collet de son buste. Le signor Mathie et Pietro Sassi sont allés au Louvre pour voir les voûtes et ont résolu de faire une voûte à la manière de Rome, qui sera au deuxième étage dans l'aile du pavillon, du côté de la rue de Beauvais[2], pour éprouver la force des murs et l'effet de la voûte. Mon frère s'y est trouvé avec eux.

L'après-dînée, j'ai mené M. l'abbé d'Argenson[3] voir le Cavalier. Il lui a fait accueil et m'a prié de lui faire voir les dessins du Louvre. Après les avoir bien considérés, il a été fort aise que les grands combles à la mode en aient été bannis et la vue des cheminées. Le soir, Mme la marquise de Raré[4] est venue avec Mlle sa fille. Elles ont été touchées de la ressemblance du buste du roi; elles ont demandé au Cavalier, s'il avait passé par Florence en venant ici. Il leur a dit que oui, et ensuite s'il avait vu Mme la princesse de Toscane[5]. Il a répondu que non, mais qu'il avait vu le prince qui est fort bien fait. L'on a parlé de l'aversion que la princesse a pour lui. Sur quoi, il a dit que qui chercherait bien, l'on trouverait que c'est peu de chose; que qui saurait l'endroit du mal, il serait aisé d'y donner remède ou l'ôter comme on fait une chose avec deux doigts; qu'au bout du compte une femme doit faire consister sa gloire dans la vertu de souffrir les imperfections de son mari, quand il en a, fussent-elles les plus grandes du monde. J'ai réparti qu'une princesse comme elle, qui avait été élevée dans la cour de France, qui est le paradis des femmes, avait eu raison d'être surprise de la vie qu'on mène à Florence. La marquise a ajouté qu'à son âge, l'on ne pouvait pas avoir de ces vertus extraordinaires qui établissent leur plaisir dans le devoir; qu'elle n'avait que quatorze ou quinze ans[6], quand elle sortit de France; qu'étant d'une si grande maison, elle avait espéré qu'on aurait des égards pour elle. Il a réparti que plus l'on est de grande naissance, plus l'on est capable de grandes vertus, qui ne se trouvent presque jamais dans les personnes vulgaires; qu'après

1. Olympia Aldobrandini, princesse de Rossano, veuve de Paul Borghèse, épousa en secondes noces Camille Pamphile (Panfili) et devint la maîtresse du pape Innocent X, oncle de celui-ci, quand il eut renvoyé sa fameuse favorite, Olympia Maldachini.

2. Elle commençait à la rue Froidmanteau et se prolongeait jusqu'à la rue du Coq.

3. Louis de Voyer de Paulmy d'Argenson, abbé commendataire de l'abbaye de la Trinité de Beaulieu, mort en 1694, à soixante-huit ans.

4. Elle avait été gouvernante des enfants de Gaston, duc d'Orléans, ce qui explique l'intérêt qu'elle prenait, comme on va le voir, à la grande-duchesse de Toscane, fille de ce prince.

5. Marguerite-Louise, fille de Gaston d'Orléans et de sa seconde femme Marguerite de Lorraine, mariée en 1661 à Côme III, grand-duc de Toscane, avec qui elle vécut de très bonne heure en fort mauvaise intelligence.

6. Elle avait seize ans.

tout, ce qu'il fallait faire pour cette mésintelligence, c'était de prier Dieu pour la réunion de leurs volontés; que les hommes étaient incapables de la faire, qu'il fallait qu'elle vînt d'en haut. Il a réitéré à Mme de Raré, que les dames de France ont bien plus d'esprit que celles de Rome, où il a pratiqué celles de la plus grande condition; mais que ce n'est rien en comparaison de celles de France. Après qu'elles ont été sorties, je lui ai demandé s'il voulait sortir : il m'a dit que non.

Le vingt-quatrième, le Cavalier a encore travaillé au collet du buste, et l'a fouillé et dégagé d'avec les cheveux. Il m'a dit que Nanteuil venait de sortir avec deux personnes qui lui avaient semblé fort intelligentes. Le petit M. Roland[1] est venu, qui a apporté des vers latins que l'abbé Butti a lus. Je me suis occupé à lire la traduction qui a été faite du mémoire des différentes espèces de pierre qui se tirent dans les environs de Paris et des qualités et défauts de chacune. Mon frère est venu ensuite. Il arrivait du Louvre où il n'a trouvé aucun des entrepreneurs. Après sont venus les abbés Tallemant et de Matignon[2] pour voir le buste, et l'après-dînée M. le nonce.

J'oubliais à dire que Marot a achevé son dessin de la façade du devant du Louvre; qu'ayant montré au Cavalier, il[3] a été fâché qu'il ait fait ces deux Hercules qu'il voulait dessiner lui-même. Il a dit au signor Mathie de les effacer, et puis a fait donner à Marot le plan du Louvre, auquel il a commencé de travailler. J'ai aussi vérifié la traduction du devis du Louvre, qui a été mis en italien. J'ai donné au Signor Mathie les mesures pour l'escalier du palais de Tucé pour Mme de Lavardin[4]. Le soir, le Cavalier est allé aux Feuillants et ayant trouvé l'église fermée, nous sommes entrés dedans par le couvent; et après la prière, nous en sommes revenus.

Le vingt-cinquième, j'ai envoyé au matin un billet à M. Perrault, pour avoir le plan du couvent de Saint-Denis que le Cavalier m'avait demandé. L'étant allé trouver, il m'a dit, comme je suis arrivé, qu'il venait de sortir un évêque, qui lui avait dit que son buste ressemblait aux médailles d'Alexandre, et que de lui donner pour piédestal un monde, il lui en ressemblait encore davantage. MM. du Metz et Perrault sont venus prier le Cavalier de régler ce qu'il faudrait donner aux Italiens qu'il a appelés en France, parce que peut-être ne les logerait-on pas à leur gré, et que quand l'on leur donnera tant par mois, suivant l'avis du Cavalier, ils se logeront et traiteront à leur fantaisie. Le Cavalier a dit qu'ils lui étaient fort nécessaires, parce qu'il n'a pas sujet de prendre une entière confiance aux ouvriers d'ici, outre que l'ouvrage du Louvre se construit à la mode d'Italie, dont ils savent l'usage; que l'on leur peut donner une provision de tant par mois, ou bien, si l'on fait marché, M. Colbert les y peut faire entrer de quelque part[5], et s'il est besoin d'avance

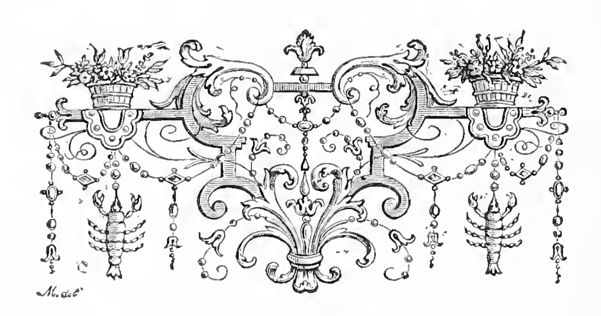
1. Le neveu de Chantelou, le fils de son frère J. Fréart, comme nous l'avons déjà dit.
2. Léonor de Goyon-Matignon, aumônier du roi, abbé de Lessai et de Thorigny, mort évêque de Lisieux en 1714, à soixante dix-sept ans.
3. *Il*, le Cavalier.
4. Marguerite-Renée de Rostaing, femme de Henri de Beaumanoir, marquis de Lavardin.
5. C'est-à-dire les intéresser pour une part dans le marché.

qu'au lieu d'en faire, ils prendront moins; qu'outre l'assurance qu'il a de leur fidélité, il y a quantité de choses dans un bâtiment qui ne sont point spécifiées et qui se règlent par l'avis de l'architecte, et qu'ainsi ils auront besoin de lui; que c'est comme une caution de leur fidélité. Ces messieurs ont trouvé cela bon, mais, que comme il se passera du temps avant que ces marchés se concluent, qu'il faudra cependant que M. le Cavalier règle cette provision. Il a dit qu'il le ferait, que quand même ils auraient part à l'entreprise, il voudrait qu'ils travaillassent de leur main et eussent avec cela la vue sur l'ouvrage. Il leur a demandé d'où venait que la *Daphné* et le *David* [1], que l'abbé Elpidis mandait avoir envoyés n'arrivaient point. Ils lui ont dit que la peste, qui est en Provence, en était cause.

LUDOVIC LALANNE.

(La suite prochainement.)

1. Il ne s'agit évidemment que des moulages de ces deux ouvrages de Bernin.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [606]



LE SALON DE 1882

(PREMIER ARTICLE.)

Le Salon de 1882 marquera parmi les meilleurs de ce temps. Il se distingue de ceux qui l'ont précédé par un respect plus grand du milieu dans lequel nous vivons. Et c'est là un progrès dont on ne saurait trop se féliciter. Notre siècle a été, en effet, fort lent à s'accommoder de sa propre physionomie. Nous trouvant trop vêtus ou mal vêtus, nous avons long-

temps cédé à la fantaisie de nous draper à l'antique ou de nous affubler des accoutrements que nous ont légués les siècles passés. Et nous éprouvons encore aujourd'hui tant de répugnance à nous représenter tels que nous sommes, que très récemment, à propos d'une statue destinée à la décoration du nouvel Hôtel de Ville, on a sérieusement délibéré sur le cas que l'art doit faire du chapeau dont la mode nous afflige.

Pour ma part, je suis fort éloigné de proscrire l'allégorie, je n'ai garde de méconnaître le mérite qu'il peut y avoir à retracer des scènes historiques, empreintes de ce que l'on appelle la couleur locale, mais je confesse que j'ai une prédilection marquée pour la représentation de la chose vue, et cela pour deux motifs : d'abord parce que l'art doit toujours s'attacher à rechercher l'expression vivante, et ensuite parce qu'il me paraîtrait profondément regrettable que nous ne laissions aucun témoignage sincère de notre époque, si laide qu'elle puisse nous paraître.

Ainsi le paysage naïvement interprété me semble préférable à la composition de l'ordre le plus savant.

Les portraits de David et d'Ingres sont, à mes yeux, supérieurs aux meilleures de leurs restitutions des temps romains ou bibliques, et l'on ne peut mettre en doute que l'homme à la redingote qui surmontait jadis la colonne Vendôme impressionnait davantage que le César attardé que l'on a cru devoir mettre sur ce monument reboulonné.

Cette année, je sais infiniment de gré à M. Gervex de nous avoir donné de vrais charbonniers de la Villette et d'avoir résisté au désir de représenter la scène qu'il avait à rendre par l'image du dieu ou de la déesse du charbonnage. M. Mercié me paraît avoir été heureusement inspiré en substituant à la personnification de la guerre ou de la défense nationale, pourvues de leurs attributs ordinaires, cette vaillante et robuste Alsacienne qui tourne ses regards vers la France, en soutenant le dernier des combattants de 1870. On fait, à mon avis, un très grand et très légitime succès à la Diane « contemporaine » de M. Falguière. C'est avec raison que l'on loue MM. Coutant et Lefeuvre d'avoir traduit la légende du pain dans une langue que tout le monde peut comprendre, et personne ne contestera que tel peintre, qui a péniblement reconstitué les détails douteux d'un bain de vapeur au temps d'Auguste, nous eût beaucoup plus touchés en peignant simplement une scène de nos mœurs balnéaires. Il faut donc, je le répète, approuver hautement cette tendance de l'art à éditer et à ne plus rééditer.

Je sais bien que toutes les fois que l'on parle du respect de la vérité, on invoque le respect des traditions. Mais on se méprend étrangement

sur le sens de ce mot. Les artistes du passé n'ont jamais méconnu la réalité. Ils s'en sont constamment inspirés, au point même de lui sacrifier la probabilité historique, en donnant délibérément à leurs héros les traits et les vêtements des hommes de leur époque. Ce que l'on peut dire, c'est que les civilisations disparues nous ont légué des chefs-d'œuvre d'art en tous les genres, et que nous ne saurions trop admirer, trop étudier ces chefs-d'œuvre jusqu'au moment où, forts de cette éducation, nous devons, en présence de la nature, demeurer sincères, en nous gardant avec soin d'emprisonner notre propre inspiration dans les formules qui nous ont paru séduisantes ou dans celles que l'on s'est attaché à nous recommander. C'est sur ce dernier point que l'enseignement qui est donné dans nos écoles est particulièrement critiquable. Cet enseignement est incomplet. Nous nous sommes épris, il y a longtemps déjà, d'une véritable passion pour l'art grec et pour les œuvres de la Renaissance italienne, et, sans nous inquiéter de ce qui avait été fait ailleurs, ignorant les primitifs, dédaignant même la Renaissance française, nous avons enseigné comment on forme un architecte, un peintre ou un sculpteur d'après des règles nécessairement exclusives. Il est résulté de ce goût systématique un art faux et gourmé dans lequel nos plus grands artistes se sont trouvés si évidemment mal à l'aise que chaque fois qu'ils ont pu reprendre leur liberté devant un portrait ou un buste, ils ont fait des œuvres vraies et très différentes de leurs œuvres habituelles. Nos écoles consentiront-elles à donner cet enseignement plus large qui est réclamé de toutes parts et d'où dépend la fortune de l'art dans notre pays? Il y a lieu de l'espérer. Au mois de novembre dernier, lorsque j'ai été appelé à diriger le ministère de la rue de Valois, j'avais projeté — c'était là l'une de mes principales préoccupations — de réorganiser l'enseignement des arts. Je dis avec intention l'enseignement des arts et non pas l'enseignement des beaux-arts, parce que, ne comprenant pas plus la distinction que l'on a voulu créer entre les arts et les beaux-arts que celle que l'on a eu longtemps la prétention de maintenir entre les lettres et les belles-lettres, j'estime qu'il faut entourer de la même sollicitude et comprendre sous la même appellation toutes les manifestations artistiques, depuis les œuvres des sculpteurs, des peintres et des architectes jusqu'au moindre effort d'un artisan de goût.

En France, il faut le reconnaître, l'enseignement des arts est à peu près dans l'état où se trouvait naguère l'enseignement des lettres et des sciences. Nous vivions sur cette croyance que, en matière de lettres et de sciences, nos écoles supérieures étaient bien au-dessus des écoles supérieures de l'étranger, et c'est ce qui nous faisait accepter sans

impatience que l'enseignement secondaire ne fût pas organisé et que l'enseignement primaire demeurât insuffisant. Nous avons dû nous rendre à l'évidence et constater que nos facultés des lettres aussi bien que les laboratoires de nos savants avaient autant besoin d'un remaniement que les établissements d'instruction de tous les degrés, et que notre infériorité provenait précisément de la négligence que nous avions mise à ne pas graduer nos méthodes du bas en haut de l'échelle scolaire. Nous avons dans ces dernières années apporté le remède à ce mal.

En ce qui touche l'enseignement des arts nous vivons aujourd'hui sur cette autre croyance, non moins décevante, que nos architectes, nos peintres et nos sculpteurs étant les premiers architectes, les premiers peintres et les premiers sculpteurs du monde, il est inutile de mettre une grande hâte à apprendre à tous nos enfants à lire et à écrire les formes ; nous n'avons en outre qu'un médiocre souci d'un enseignement secondaire qui, au sortir de l'école primaire, pourrait faire notre œil meilleur et notre main plus habile et, tenant pour certain que nos écoles supérieures sont irréprochables, nous pensons qu'il n'y a aucun péril à laisser aller les choses comme elles vont. Il faut bien le dire, au reste, l'utilité de l'enseignement des arts échappe aux préoccupations journalières de la plupart de ceux qui pourraient utilement la mettre en lumière. La prospérité, je ne dirai pas la gloire des nations, est cependant intéressée au développement du sentiment et de la science artistiques; mais il semble que c'est là une question qui doit nous laisser indifférents et qui ne peut toucher que les étrangers, c'est-à-dire ceux qui sont assez déshérités de la nature pour n'avoir point ce goût inné que nous nous attribuons avec une générosité peut-être excessive.

Je disais tout à l'heure qu'il y a toutefois lieu d'espérer que l'enseignement des arts ne tardera pas à s'élargir dans nos écoles supérieures. J'ajoute que ce même enseignement pénétrera dans nos écoles primaires et aura des écoles secondaires dignes de lui. Une telle évolution est en effet dans la force des choses. Très récemment, les professeurs de dessin qui sont venus prendre part à la session normale que M. le Président de la République avait bien voulu autoriser sur ma proposition, ont fait preuve d'un zèle non moins grand que celui que j'ai pu constater à l'étranger dans les innombrables établissements créés et encouragés par tous les gouvernements pour améliorer la situation sociale et économique des peuples et les mettre en état de lutter contre nous sur un terrain où nous sommes pendant longtemps demeurés les maîtres. De plus, je n'ai garde d'oublier l'accueil empressé que les membres du conseil de l'École des Beaux-Arts ont fait aux projets de réforme que je

leur ai présentés et dont ils avaient déjà préparé l'un des plus puissants éléments. Le conseil de l'École des Beaux-arts était depuis quelques années frappé de la nécessité de donner dans nos écoles supérieures, à côté de l'enseignement spécial à chacune des branches de l'art, un enseignement général embrassant la connaissance de tous les arts. Cet enseignement simultané sera institué, si l'on s'en rapporte aux dernières résolutions du conseil de l'École et, à défaut d'autres réformes plus complètes et qui viendront en leur temps, celle-là marquera un sérieux progrès. D'autre part, l'institution de musées tels que celui du Trocadéro, qui fera connaître la sculpture française du XIIe au XVIIIe siècle, ne peut qu'ajouter aux moyens d'enseignement dont nous disposons.

A ce propos il s'est, dans ces derniers temps, élevé une polémique qui visait surtout le plus ou moins d'utilité des prix de Rome. Les adversaires des prix de Rome se sont demandé si l'on devait maintenir une institution datant d'une époque où les moyens d'instruction étaient très différents de ce qu'ils sont aujourd'hui, et ils ont cité nombre d'artistes qui, bien que n'ayant pas séjourné à la villa Médicis, ont montré du génie. Les défenseurs des prix de Rome ont énuméré tous les avantages que peut présenter, pour les pensionnaires de l'Académie de France, le séjour en Italie, devenu, d'ailleurs, plus facultatif depuis le décret de 1863, et ils ont à leur tour dressé une liste des artistes qui ont heureusement traversé la villa Médicis. Les arguments produits dans l'un et l'autre camp ne sont pas concluants. Tous les enfants qui reçoivent les sacrements des Églises, ne leur demeurant pas toujours fidèles, ne sauraient être considérés comme des adeptes fervents, et s'il y a présomption pour qu'en matière d'art comme en toute autre les lauréats aient une plus grande somme de science que ceux qui n'ont point été honorés d'une récompense, cette présomption ne constitue pas une certitude. Ce qui est hors de doute, c'est qu'on doit tout faire pour étendre les connaissances de ceux qui se sentent la volonté de cultiver les arts, et qu'il sera toujours excellent de leur faciliter des déplacements qui ne peuvent qu'accroître ces connaissances.

Ce désir de voir et de connaître est au reste tellement passé de nos jours dans les mœurs des artistes, que l'on est frappé, lorsque l'on parcourt les salles du Salon de 1882, du profit que l'art contemporain sait faire de l'étude du passé, tout en demeurant sincère devant le spectacle que lui offre le présent. Nous avons d'abord recueilli du passé cette vérité incontestable que les œuvres qui ont résisté à l'action du temps doivent d'avoir survécu à la prédominance d'une qualité maîtresse, et que vouloir concilier toutes les qualités sous prétexte de donner satisfaction à

tout le monde, c'est se condamner à faire œuvre peut-être marchande, mais banale et forcément éphémère.

Le Salon de 1882 nous présente beaucoup moins que les précédents de ces conceptions qui sont également bien composées, bien modelées, bien dessinées et bien peintes, et qui ne sont en réalité ni composées, ni modelées, ni dessinées, ni peintes. A côté de cette prose sans ponctuation et sans accent, qui tient encore une trop grande place dans le Salon de cette année, on compte beaucoup d'œuvres franchement personnelles. Mais d'abord il me faut déplorer l'absence de Meissonier, le plus immortel des vivants, celle de M. Gustave Moreau, l'un des poètes les plus convaincus des égards que l'on doit à ses propres inspirations, celle de MM. Cormon, Becker, Brown, Detaille, de Neuville, Bonvin, Madrazo, de Nittis, Gérôme, et tant d'autres qui auraient pu honorer le Salon de 1882. Nous retrouvons heureusement M. Cazin au salon des arts décoratifs.

Pour ouvrir la liste des présents, je dois citer avant tout autre M. Paul Baudry, qui a obtenu l'année dernière la médaille d'honneur dans la section de la peinture. M. Baudry expose cette année une toile de petite dimension, la *Vérité*. Cette toile, d'une facture très large et très achevée, est empreinte de cette saveur particulière aux esquisses qui ont l'apparence de grandes œuvres réduites. M. Baudry aime le commerce des maîtres vénitiens. Il les a longuement étudiés et il ajoute à ce qu'il en sait une intelligence si délicate des élégances modernes qu'il a réussi à se faire parmi nous une grande personnalité. J'ai revu, il y a un mois, à l'exposition de Vienne, son *Triomphe de la loi*, et cette composition, en même temps savante et originale, m'a reposé de l'impression pénible que l'on éprouve devant les toiles malheureusement nombreuses dans la section française, et plus nombreuses encore dans les autres sections, où l'absence de toute vertu particulière met à nu le travail ingrat des restitutions dociles. Si la démonstration avait d'ailleurs besoin d'être faite, l'exposition ouverte en ce moment dans les salles de la rue de Sèze et celle que prépare l'Union centrale des arts décoratifs dans l'orangerie des Tuileries prouveraient que M. Baudry est un maître en pleine possession d'un talent qui est bien à lui. Quant à ceux qui lui reprochent d'être demeuré trop fidèle à certaines formules, on peut aisément leur répondre que, s'il lui a plu d'ouvrir sa fenêtre sur les choses de notre temps, tout en gardant sa foi dans le passé, ce n'est pas nous qui pouvons nous en plaindre.

D'ailleurs, dès qu'un artiste apporte dans l'art une note personnelle sans sacrifier ce qu'il doit à l'observation vraie, on ne saurait raisonnablement le blâmer de ne pas donner ce que son génie ne lui permet pas de produire. Le procédé de critique qui consiste à faire un crime à un

homme de n'avoir pas les qualités de son voisin est un procédé quelque peu naïf et tout à fait injuste. Il est fort naturel que l'on préfère, selon son tempérament, selon la direction de son esprit, telle qualité dominante à telle autre. Mais condamner une œuvre parce qu'elle n'a pas le charme qui a votre préférence, cela peut passer pour excessif. Au surplus, ce que la critique est en droit de demander à quiconque fait acte de penseur, c'est s'il a été, s'il est, ou s'il annonce devoir être quelqu'un. Et l'on ne saurait contester à M. Baudry ce rare mérite de la conviction éloquente. N'aurait-il pas, au reste, les grandes qualités de peintre qui lui permettent de traduire sa pensée sous une forme séduisante, je lui saurais gré d'avoir, lorsque tant d'autres prennent les routes faciles, persisté dans une voie chaque jour plus rude parce qu'elle est plus abandonnée. Je veux parler de sa fidélité au sentiment du décoratif, qui est le caractère propre de notre art national et que l'on doit s'attacher à faire renaître pour la plus grande gloire du nom français.

A ce propos, il me sera permis de dire que les pouvoirs publics ne font peut-être pas tout ce qu'ils ont le devoir de faire. Après avoir dépensé le meilleur des ressources communes à acheter à la suite des expositions des œuvres dont la plupart n'enrichissent pas les musées auxquels on les destine, ils font des commandes sans destination précise, ou bien ils partagent la décoration d'un même édifice entre des artistes d'un tempérament très différent, renouvelant ainsi, et à titre définitif, le spectacle des rapprochements antipathiques qui sont la terreur des exposants dans les Salons annuels, ou bien encore ils ouvrent des concours hâtifs et d'un attrait insuffisant.

J'approuve beaucoup les acquisitions faites dans les expositions, car si on les avait toujours faites avec intelligence on ne payerait pas aujourd'hui des Rousseau 130,000 francs, et l'on n'en serait pas à déplorer de n'avoir pas dans nos musées les plus illustres toiles des plus illustres représentants de l'art français; mais j'approuve ces acquisitions à la condition que l'on ne prête point l'oreille à ces recommandations complaisantes qui sont plus fâcheuses encore pour ceux qui en sont l'objet que pour ceux qui les font. Il n'est pas, en effet, de plus mauvais service à rendre à un exposant sans avenir que de l'encourager dans une carrière qu'il serait charitable de lui faire abandonner à temps. Je comprends encore que l'on commande à un artiste l'exécution d'une œuvre dont il a eu l'initiative et qu'on lui facilite les moyens de réaliser ou de développer sa pensée. Mais les pouvoirs publics doivent surtout s'attacher à susciter ces grandes et fortes collaborations des architectes, des peintres et des sculpteurs qui font les monuments complets. Non seulement l'État peut, mieux que les parti-

culiers, provoquer ces travaux d'ensemble qui exigent une longue préméditation et un grand sacrifice de temps, mais on peut affirmer que si, par défaut de prévoyance ou pour complaire à un grand nombre de personnes, il fait de nos monuments ou de nos jardins publics des mosaïques dont l'aspect heurte l'œil, il commet un acte coupable. Quant aux concours, si quelques-uns ont produit d'heureux résultats, ce n'est que grâce à ces collaborations dont je viens de parler, collaborations qui se sont instituées d'elles-mêmes entre les architectes, les sculpteurs et les peintres. Lorsque un pays compte autant d'hommes de talent que la France en possède en ce moment, lorsqu'il est si aisé d'associer ces talents d'ordres divers et d'entreprendre de ces grands travaux de décoration qui honorent un siècle et qui restent comme une éclatante et utile manifestation de ses aspirations, on ne comprend pas pourquoi l'État persiste à dépenser des sommes relativement considérables pour obtenir des résultats éphémères sans signification, et, ce qui est plus grave, funestes au progrès de l'art. Mais l'on s'accoutume si bien à ne rien oser, on trouve si naturel d'émailler nos jardins de groupes et de statues qui jurent de se trouver ensemble, que l'opinion finit par se désintéresser de ce qui devrait la séduire.

S'il est, par exemple, une promenade essentiellement parisienne, c'est la promenade du bois de Boulogne, et s'il est un lieu auquel il serait désirable que l'on restituât le caractère français, en y introduisant le mode de décoration que nous aimons, c'est assurément celui-là. Je me suis toujours demandé comment on n'avait point eu déjà la pensée de jalonner les Champs-Élysées et l'avenue qui y conduit par des groupes décoratifs placés au rond-point de Marigny, par le couronnement attendu de l'arc de triomphe et par d'autres groupes qui marqueraient l'entrée du bois. Mais devant la fière composition de Falguière on dit volontiers que si cela serait charmant pour faire un surtout de table, il est peut être inutile de mettre cette œuvre en sa place, les choses ayant toujours été ainsi que nous les voyons. D'autre part, tout fait craindre que dans cet édifice de la Sorbonne qui va s'élever au milieu du quartier des études, l'on ne songe point à glorifier, en faisant appel à tous les arts, les conquêtes de la science moderne, mais qu'on se borne, après que le monument aura été construit, à combler les vides laissés par l'architecture par des allégories quelconques dues au ciseau et à la brosse d'artistes recommandés, ou qui auront triomphé dans des concours précipités. Le destin le veut ainsi. Dans le domaine des arts comme en tout autre nous vivons au jour le jour. Il est si fatigant et si incommode de prévoir. Il est si facile de choisir sur des à peu près rapidement esquissés par les architectes, qui n'ont jamais été d'ailleurs plus habiles dans l'art de la mise en scène. Il est de plus

COUR DE LA MAISON DES ORPHELINES A AMSTERDAM, PAR M. MAX LIEBERMANN

(Dessin de l'artiste d'après un fragment de son tableau. — Salon de 1882.)

si séduisant d'annoncer que dans un seul et même monument on donnera un spécimen du talent de tous les artistes contemporains que l'on s'en tient à ces usages. Qui n'a pas déploré cependant qu'on n'ait pas confié à un seul artiste la décoration générale du Panthéon, en admettant que l'intérieur de cet édifice se prêtât à une décoration?

Qui ne regrette de voir commander les modèles des tapisseries qui doivent orner l'escalier du Luxembourg à six peintres différents? Mais si l'on parle de la grande décoration, on vous répond que les tendances actuelles ne sont plus là, que les artistes veulent travailler en toute indépendance, qu'il est bon qu'il ne soit porté aucune atteinte à la liberté de leurs conceptions, et que si l'État trouve dans ce qu'ils produisent des œuvres propres à décorer les monuments ou les jardins publics, il est tout simple qu'il s'en rende acquéreur. Quant à la diversité des œuvres réunies sous un même toit, on affirme que cette diversité ne déplaît pas au génie collectionneur de notre époque.

En dépit de cette persistance triomphante à conserver d'aussi petites mœurs, je persiste à demeurer épris des anciennes et grandes ordonnances décoratives. Je connais à Paris tel hôtel dont le salon, entièrement peint par M. Baudry, demeurera comme une des compositions d'art les plus heureuses de ce temps; et je félicite grandement la ville d'Amiens d'être demeurée fidèle à M. Puvis de Chavannes qui, d'ailleurs, lui a facilité cette constance par son inépuisable générosité.

M. Puvis de Chavannes est celui des exposants que l'opinion désignait le plus, cette année, pour la médaille d'honneur des peintres. On lui a enfin donné cette récompense qu'il devrait avoir obtenue depuis longtemps. M. Puvis de Chavannes est, en effet, un persistant, et il persiste dans la bonne voie.

Il y a bien longtemps, c'était, si je ne me trompe, en l'année 1854, M. Puvis de Chavannes fit sa première exposition dans les galeries Bonne-Nouvelle. A cette époque, le Salon lui était fermé. Et l'on riait devant ses œuvres presque aussi fort que devant les toiles de Courbet. Ce dernier passait pour un fou furieux. M. Puvis de Chavannes était considéré comme un fou tranquille. L'un s'adressait à la nature, voulant la conquérir toute entière, l'autre ne lui empruntait qu'une note à la fois, exagérant la valeur de cette note de telle sorte qu'il transmettait l'impression reçue avec une puissance d'autant plus grande qu'il sacrifiait tout ce qui pouvait empêcher de la faire valoir. Devant les compositions de M. Puvis de Chavannes, on peut justement critiquer le dessin et la couleur. Mais ce qu'on ne peut contester, c'est l'effet obtenu précisément par les sacrifices voulus dans le dessin

P. Puvis de Chavannes

de Chavannes pinx et del.

Heliog. Dujardin

GROUPE CENTRAL DE "PRO PATRIA LUDUS" PEINTURE MURALE
Salon de 1882

Beaux Arts

Imp. Ch. Chardon

et dans la couleur. Ce que l'on est également forcé de reconnaître, c'est que l'allure générale de la composition est le plus souvent d'une incomparable grandeur et qu'elle est toujours juste. Quand un artiste montre à un tel degré une qualité de cet ordre, il est vraiment hors de pair. Le public a été cependant aussi long à se décider à accepter M. Puvis de Chavannes qu'il a été long à admettre Courbet. Il se sentait aussi choqué par la peinture brutale de l'un que par l'éloignement de l'autre pour une réalité qui lui déplaisait. Et, par une singulière coïncidence, c'est la même année qu'il s'est décidé à admirer le peintre extraordinaire autour duquel on s'empresse à l'École des Beaux-Arts, et le conteur superbe et charmant des légendes héroïques et pastorales. Peut-être le peintre de la *Sainte Geneviève* a-t-il eu dans son passé plus de titres que cette année à cette admiration tardive, mais qui dit réaction dit violence, et la réaction en faveur de M. Puvis de Chavannes est de celles auxquelles on ne saurait trop applaudir.

J'ai dit que M. Cazin n'avait pas exposé au Salon de la Société des artistes, mais qu'il avait fait acte de présence au Salon des arts décoratifs que l'Union centrale a, je le dis en passant, ouvert cette année comme une indication de ce qu'elle se propose de faire l'année prochaine, et ouvert au mois de mai, parce que le Palais de l'Industrie sera occupé plus tard par l'Exposition internationale des industries du bois, des tissus et du papier, qu'elle organise en ce moment. Si je parle de M. Cazin après M. Puvis de Chavannes, c'est qu'on a voulu voir, entre ces deux artistes, un lien de parenté. Cette appréciation n'est pas absolument exacte. Tout en procédant d'une manière semblable, c'est-à-dire tout en ayant la volonté de mettre certaines notes en lumière aux dépens de la gamme entière, M. Cazin fait beaucoup plus appel à la coloration que M. Puvis de Chavannes. Il en obtient même des effets très surprenants dans les mouvements des ciels et des terrains, et lorsque sur ces ciels et ces terrains, qui suffisent souvent à rendre le sentiment poétique qui est dans la pensée du peintre, M. Cazin enchâsse des figures toujours dessinées avec l'ardeur ou la fermeté qui convient à l'intelligence de la scène qu'il veut rendre, il réalise des compositions non moins magistrales mais bien différentes de celles de M. Puvis de Chavannes.

L'exposition de M. Cazin au Salon des Arts décoratifs a d'ailleurs tout l'attrait d'une confession. M. Cazin a placé dans la salle qui lui a été réservée à côté des dessins très remarquables de Mme Cazin, des croquis, des esquisses et un buste de femme, voulant montrer ainsi quelle somme de connaissances il faut posséder pour devenir un maître dans la science du naïf. Cette salle est très fréquentée, et il n'en faut pas être surpris. Le

talent de M. Cazin, qui n'était il y a quelques années admiré que d'un petit nombre des visiteurs de l'atelier de la rue de Luxembourg, est devenu fort à la mode. Et quand une chose est à la mode, non seulement on vient la voir, mais encore on veut en faire; à telle enseigne que si M. Cazin n'est pas cette année au Salon, il y compte beaucoup d'imitateurs.

Mais je reviens aux noms qui ont été prononcés à côté de celui de M. Puvis de Chavannes pour la médaille d'honneur dans la section de peinture, c'est-à-dire à MM. Bastien-Lepage, Roll, Gervex, Lhermitte, Bonnat et Lefebvre.

On m'a conté dernièrement que M. Cabanel, rencontrant son élève M. Bastien-Lepage, lui aurait fait, après l'avoir félicité, observer qu'ils n'étaient peut-être pas aussi loin l'un de l'autre qu'on se plaît à le dire. La remarque ne manque pas de justesse, à un certain point de vue. M. Cabanel est venu au monde classique à un moment où ce monde abandonnait sa foi, et renonçant à plaider une cause qui venait d'être privée de ses meilleurs défenseurs, il s'est modestement résigné à composer des oraisons dans le bon style, mais en sacrifiant au néologisme. Cette manière éclectique d'envisager l'art, qui a obtenu un succès dont l'éclat ne s'est pas maintenu, n'aurait fait de bien ou de mal, comme on voudra l'entendre, qu'à M. Cabanel, si M. Cabanel ne l'avait point professée. Mais M. Cabanel a eu charge d'école, et à ce titre, ce maître, qui est d'ailleurs un homme d'un grand talent, a eu sur l'enseignement de l'art à notre époque une influence si regrettable que ses élèves ont dû se faire, au sortir de son atelier, une conviction qu'ils n'y avaient point rencontrée. M. Bastien-Lepage est dans ce cas. Après avoir échoué dans le concours pour le prix de Rome, il a repris le chemin de ses champs; et, retrouvant là les impressions premières, il est redevenu lui-même avec la volonté de se débarrasser de tous les compromis qui pouvaient gêner la libre expression de sa pensée. Ses premières œuvres lui ont valu d'un coup la renommée, et il n'est peut-être pas d'artiste qui ait rencontré auprès de ses pairs un accueil aussi prompt, et, le mot n'est pas trop fort, aussi enthousiaste.

Ses dernières œuvres, celle de l'an passé et celle de cette année, le *Mendiant* et le *Père Jacques*, témoignent des mêmes grandes qualités qu'il avait montrées au début avec plus de réflexion et d'analyse, mais avec une recherche du pondéré qui ne laisse pas subsister au grand jour des expositions le charme qui vous a séduit dans l'atelier. Il est peu de talents qui honorent plus l'école française que le talent de M. Bastien-Lepage, et c'est dans l'intérêt du bon renom de notre art national qu'il faut insister sur la remarque prêtée à M. Cabanel. Il y a eu, en effet, de la part de M. Bastien-Lepage un retour regrettable vers le terme moyen enseigné

par son maître. Et de même que M. Cabanel a atténué la vigueur de son éducation classique, M. Bastien-Lepage montre une tendance visible à adoucir les angles de son tempérament rustique ; là est le rapprochement.



JEANNE, PAR M. ÉDOUARD MANET

(Dessin de l'artiste d'après son tableau. — Salon de 1882.)

Et ce rapprochement a lieu à la plus grande joie de ce que l'on pourrait appeler l'école de l'agréable, ou, s'il m'était permis d'employer une expression de la langue parlementaire, le centre gauche de l'art. Je dois ajouter cependant que malgré cette tendance, contre laquelle le robuste talent de M. Bastien-Lepage pourra aisément réagir, la monographie rurale du *Père Jacques* est l'une des meilleures toiles du Salon.

J'ai pour M. Roll la plus vive sympathie, parce qu'il apporte avec un dévouement absolu à son art une ardeur à le servir loyalement que je voudrais voir plus commune. M. Roll a reçu de l'État la commande de la *Fête du 14 juillet* 1880 et il a entrepris de donner l'impression d'une foule dans le tableau qu'il a composé sur ce thème. J'ai entendu dire que l'idée générale n'était pas rendue, mais que l'on rencontrait dans cette composition des morceaux d'une exécution remarquable et d'un arrangement heureux. Je ne professe pas cette opinion sur l'œuvre de M. Roll, et sans m'arrêter à détailler les études isolées, qui témoignent une fois de plus des vertus de peintre de l'auteur de la *Fête du 14 juillet*, je ne crains pas d'affirmer que l'on n'a peut-être jamais mieux enveloppé dans une lumière d'une intensité voulue un ensemble dont la facture soit plus harmonieuse et dont l'aspect soit plus vrai. Nous avons trop souvent sous les yeux des spectacles semblables à celui que nous représente le tableau de M. Roll pour apprécier ce tableau à sa juste valeur. Il ne nous plaît pas de voir en peinture ce que nous voyons chaque jour dans la réalité. Et notre curiosité recherche avec tant d'avidité les choses du passé, que M. Roll aurait dépensé le quart du talent qu'il a prodigué dans cette vaste page, à nous retracer une scène de la Fronde ou de la Révolution que nous ne trouverions pas de termes assez forts pour le louer. D'autre part, nous ne sommes nullement choqués des épisodes très humains des kermesses hollandaises, mais notre pudeur s'effarouche tellement du laisser-faire de la gaieté que nous devons à nos origines gauloises, que pour un peu nous irions requérir la police des mœurs pour voiler une partie de la composition de M. Roll. La moralité de cet apologue est que le peintre de la *Fête du 14 juillet* doit se résigner à ne trouver son vrai succès que dans une dizaine d'années, quand le temps aura triomphé de nos derniers préjugés et quand il aura modifié la coupe de nos vêtements,

Devant le *Bassin de la Villette* de M. Gervex, qui a gardé toute la simplicité de l'observation juste, on accepte les porteurs de charbon à demi-nus que l'on n'a pas l'occasion de voir fréquemment, mais on s'accommode difficilement du douanier, qui est un douanier comme tous les douaniers, ce qui paraît vraiment intolérable aux imaginations poétiques. On s'étonne également que cette scène si franchement naïve et d'une recherche si profondément intéressante de la *Paye des Moissonneurs*, par laquelle M. Lhermitte nous transporte en plein pays rural, ne soit pas plus volontairement dramatisée par son auteur, tant il demeure vrai que pour être entendu il ne suffit pas de frapper juste, qu'il faut encore frapper fort, au risque en matière d'art de travestir le sens de la scène, de fausser toutes les colorations et de briser la ligne du dessin. Et cependant

quelle scène admirablement décrite que celle que nous présente M. Lhermitte! Que de science sobre et exempte de pédantisme! Que de véritable talent! Mais non. On préfère des à peu près de paysanneries aux études les plus solides de la vie des paysans, la paysannerie étant fort en faveur. Et qu'une sorte de sentimentalisme banal ressorte de l'indécision des contours ou de l'ignorance des rapports de tons, que la toile soit surtout signée d'un nom étranger, car il est de bon goût d'admirer aujourd'hui les étrangers, qui pour la plupart, soit dit entre parenthèse, sont des étrangers d'ici, alors c'est un concert d'admiration. Le public français est parfois d'une grande crédulité, il en faut bien convenir. Nul n'est plus rebelle que lui à changer la monnaie dont il a l'usage pour une monnaie nouvelle, mais quand il s'est déterminé au changement, il se hâte de confondre la monnaie vraie avec la monnaie fausse et le cuivre avec l'argent. Le Salon de 1882 est rempli de faux monnayeurs. Et l'on est stupéfait de voir que, au lieu d'être, comme le veut la formule législative, puni de mort, le contrefacteur soit récompensé par le succès.

Voici par exemple M. Manet; j'allais parler de M. Bonnat, mais M. Bonnat me pardonnera cette période incidente. M. Manet envoie depuis bientôt trente ans au Salon des études parfois incomplètes, mais toujours nouvelles et toujours sincères. Je dis des études nouvelles parce que, en artiste convaincu, il ne se croit pas autorisé à refaire la chose qui a réussi et pense qu'il faut sans cesse ajouter les tentatives aux tentatives déjà faites. Au nombre de ces études il en est qui resteront comme des accents sans pareils, comme des notes d'impression éminemment profitables à ceux qui étudient. Eh bien, M. Manet n'a pas une de ses œuvres dans nos collections publiques, et l'on pourrait citer, à côté des peintres qui ont un réel talent et qui ont mis à profit les enseignements qu'il a donnés, des hommes qui ont simplement agrémenté ses études et qui tiennent la cimaise dans nos musées. Cette année, M. Manet est moins contesté, mais il n'est pas encore accepté, et il se passera encore bien des années avant que l'on se décide à le mettre sur le même rang que ses disciples plus heureux. On raconte qu'un jour Courbet, se promenant, silencieux et triste, avec un de ces favorisés de tous les temps, dans le jardin du Luxembourg, celui-ci lui demanda à quoi il pensait. « Je pense, répondit le peintre d'Ornans en désignant le Musée du Luxembourg, que tu es là-dedans et que je n'y suis pas. » Rien de plus juste que cette réflexion. Nos musées devraient en effet recueillir avec un soin jaloux, quel que soit le jugement du jour sur les œuvres d'art, tout ce qui a le caractère d'une note personnelle. Outre que l'on ne s'exposerait pas, en procédant de la sorte, à dépenser des sommes considérables lorsque l'œuvre d'un artiste

devient universellement recherchée, on ferait de nos musées des instruments d'éducation qui viendraient utilement en aide à nos écoles. C'est là surtout que l'État a le devoir de se montrer impartial et de ne point proscrire un artiste parce qu'il ne s'accorde pas de sentiment avec l'opinion dominante.

J'ai applaudi, au début de cet article, au mouvement qui se produit en faveur de l'interprétation fidèle de la chose vue; mais, sous prétexte que le mouvement s'accentue dans ce sens, il ne faudrait pas accepter avec un enthousiasme irréfléchi tout ce qui a la prétention de traduire le réel, toutes les productions qui ne constituent souvent qu'un maniérisme renouvelé, avec la même absence de savoir qui nous choquait précédemment dans les fantaisies d'un autre genre. J'ai remarqué avec peine, en notant les toiles « acquises par l'État, » que l'administration des beaux-arts obéissait en ce moment à un entraînement contre lequel doivent se hâter de réagir le sang-froid et la présence d'esprit dont ont fait preuve ceux qui en ont la responsabilité. Va-t-on d'aventure décréter, par amour de certaines formules nouvelles qu'il faut condamner quiconque ne les accepte pas? Les chercheurs de style, les amoureux des grandes et belles lignes seront-ils cloués au pilori ? Ceux qui sont demeurés fidèles aux grandes et sévères doctrines, ceux qui ont la passion des beaux arrangements ou des consciencieuses recherches seront-ils excommuniés? Et, de même que l'on a longtemps préféré de vulgaires ragoûts de peinture historique aux scènes magistrales de nos grands romantiques, veut-on grossir démesurément les succédanés de l'école naturaliste et encombrer nos musées de ces reflets lointains de la peinture en vogue? Quelles que soient les transformations de l'art, le génie ne perd pas ses droits. Et il faut, ainsi que je le disais tout à l'heure, toujours préférer quelqu'un à quelque chose, si attrayant que puisse paraître ce quelque chose. Le courant, de l'opinion peut changer, M. Henner sera toujours un poète merveilleux, M. Chaplin, un païen des plus séduisants, M. Carolus Duran un maître peintre.

Et parce que le Salon compte un grand nombre de portraits de premier ordre ou très estimables, M. Bonnat, dont on prononçait le nom pour la médaille d'honneur en demeurera-t-il moins un peintre de portraits d'un talent supérieur? Il a été souvent dit que M. Bonnat sacrifiait le fond dans ses portraits. Et à propos de cette question capitale du fond dans la peinture de portraits, on répète volontiers qu'un jeune peintre étant venu modestement offrir à Rubens de se charger de faire les fonds de ses portraits, Rubens lui aurait répondu : « Mon ami, si vous étiez capable de faire les fonds de mes portraits, vous seriez plus fort que moi, car je ne



PORTRAIT DE M[me] JUDIC DANS LE ROLE DE « LILI », PAR M. CH. GIRON.

(Dessin de l'artiste.)

sais rien de plus difficile ». Si l'anecdote n'est pas vraie, elle est vraisemblable. Dans la peinture en général, le fond a une importance capitale; dans la peinture de portraits en particulier, il décide presque toujours des formes qu'il est chargé de mettre en valeur. On pourrait adresser à M. Bonnat cette critique qu'il n'enveloppe pas ses modèles d'une atmosphère assez respirable, si le parti pris de détacher ses figures sur le sombre ne donnait à sa peinture une solidité qui ne pourrait être obtenue sans ce recours à une opposition violente. Le mieux est donc d'accepter ce parti pris dont, après tout, le sexe robuste s'accommode assez bien.

Je me garde, d'ailleurs, d'adresser le moindre reproche à M. Bonnat, parce que j'estime que, si tous les grands artistes ont fait ou font à leurs heures des portraits qui sont des chefs-d'œuvre, il n'est pas d'artiste, si grand qu'il soit, qui puisse faire profession de peintre de portraits. Il en est d'eux comme des avocats qui se créent une spécialité. Ils sont éloquents dans une cause, mais on ne peut raisonnablement leur demander de s'échauffer pour toutes les causes qui leur arrivent. M. Bonnat est malheureusement condamné à faire des portraits et toujours des portraits. Il ne lui est plus désormais possible d'abandonner cette spécialité, sous peine de voir se former rue Bassano des attroupements hostiles de sa clientèle de l'ancien et du nouveau monde. Il est si bien condamné à ce supplice, qui doit parfois sincèrement affliger son âme d'artiste, il est devenu aux yeux de l'univers entier tellement et si exclusivement peintre de portraits, que l'on m'a sérieusement demandé à Vienne qui représentait son *Job*.

Le portrait de M. Puvis de Chavannes est d'ailleurs l'un des meilleurs du peintre qui nous a donné tant d'œuvres magistrales.

M. Jules Lefebvre a peint pour M. Vanderbilte de New-York la *Fiancée*. Cette composition est une nouvelle preuve du grand savoir et de la recherche très consciencieuse des élégances qui caractérisent les œuvres de M. Jules Lefebvre. Les partisans du classique ont porté leurs voix sur M. Jules Lefebvre, dans le scrutin qui vient d'avoir lieu pour l'attribution de la médaille d'honneur. Je me sens très gêné par ce fait pour louer comme je le désirerais le talent de M. Jules Lefebvre, parce que dans le genre qu'il préfère je ne retrouve pas le reflet des doctrines que l'on voulait honorer. Ces doctrines sévères n'ont pas au Salon de représentant qualifié. Ce n'est ni M. Leroux, ni même M. Bouguereau avec ses éminentes qualités, ni M. Cabanel avec son portrait qui est cependant l'un des meilleurs qu'il ait faits, qui peuvent prétendre à les personnifier. Quant à M. Jules Lefebvre, il ne me paraît pas avoir de titres



Helioḡ. Dujardin.

EL JALEO; DANSE DE GITANES
(Fac-Simile d'une Sepia de H. J. S. Sargent)
Salon de 1882

Imp. Eudes

réels à passer pour le champion de l'austérité classique et il en doit être véritablement surpris [1].

J'ai parlé tout à l'heure, à propos de la grande médaille, du portrait de M. Puvis de Chavannes par M. Bonnat.

Le Salon de 1882 compte un grand nombre de portraits, quelques-uns de premier ordre, d'autres intéressants. Il me faut citer tout d'abord le portrait de femme de M. Sargent. M. Sargent est un artiste appelé à un grand avenir. Ses progrès depuis 1879 ont été rapides et assez sûrs pour le mettre en possession d'un talent chaque jour plus personnel. Le portrait qu'il expose est une œuvre absolument complète et qui, dans ce temps où tant de femmes se demandent par qui elles pourraient bien se faire peindre, peut faire redouter que M. Sargent abandonne le tableau. Une telle résolution de la part d'un artiste aussi fortement doué serait regrettable. Sa toile intitulée : *El Jaléo*, danse de gitanes, révèle des qualités d'observation et d'invention des plus remarquables. M. Sargent y ajoute ce grand mérite de ne pas subordonner l'impression reçue à l'emploi de procédés d'emprunt. Le mouvement de la danseuse rendu par l'indécis des contours est d'un effet saisissant; et si l'on ne rencontre pas dans les personnages du second plan la correction de dessin que l'on y pourrait désirer, l'œil est tellement attiré par la figure principale que l'on est prêt à pardonner à M. Sargent de n'avoir pas reproduit sur sa toile l'accent des études très serrées qu'il a évidemment faites d'après nature pour chacun des comparses de la scène très vivante qu'il a reproduite.

Au nombre des très bons portraits du Salon je dois placer, à côté du portrait de femme de M. Henner, le portrait de M. Carolus Duran, ceux de M. Fantin-Latour; les très remarquables études de M. Ribot, le portrait de M. Dubois, le portrait d'homme de M. William Chase, de New-York, le portrait de femme de Mlle Berthe Vegman et celui de M. Whistler dont les eaux-fortes sont de purs chefs-d'œuvre, et encore les portraits de M. Arcos. Il me faut aussi parler dans ce genre des beaux arrangements de M. Humbert, de la très heureuse image de Mme Judic par M. Giron, de l'excellente étude du docteur Worms par Mme Clémence Roth; de la vigoureuse esquisse de M. Doucet; du portrait très étudié de M. Vidal et des œuvres appréciées de MM. Debat-Ponsan et Ferrier. Enfin il serait injuste de ne pas mentionner les portraits de MM. Jean Gigoux, Yvon, Goupil, Saint-Pierre, Valadon, Amand Gautier, Blanche et Desboutin.

1. La médaille d'honneur a été, ainsi que nous l'avons dit plus haut, attribuée à M. Puvis de Chavannes.

Et puisque je parle des portraits, je veux, après avoir signalé le Léon XIII de M. Gaillard, relever une critique qui a été adressée au jury du Salon à l'occasion du placement de cette toile. On a dit que le caractère du modèle aussi bien que le talent du peintre auraient dû déterminer le jury à donner une meilleure place au Léon XIII de M. Gaillard. La vérité est, sans entrer dans des considérations de cet ordre, que toutes les toiles admises au Salon devraient être disposées au plus sur deux rangs, dût-on, si l'on croit devoir admettre un aussi grand nombre d'ouvrages que cette année, donner aux salles un arrangement différent qui permettrait d'avoir une plus grande surface de cloisons.

Lorsque, à la veille du Salon de 1881, le Conseil supérieur des Beaux-Arts proposa de laisser aux artistes la direction et la responsabilité du Salon annuel, il n'obéit pas seulement à une pensée libérale, il pensa que tôt ou tard il se formerait entre les artistes une association qui pourrait édifier un Palais destiné aux expositions périodiques et permanentes. Cette association est en voie de formation, et il faut espérer qu'elle se constituera assez fortement pour réaliser le projet qui est dans tous les esprits. Si l'on me demande à quelles ressources elle devra faire appel pour couvrir une dépense aussi considérable, je n'hésite pas à répondre qu'elle peut recourir à la souscription nationale sous forme de loterie. La loi a prévu que les loteries pourraient être autorisées en faveur des œuvres de bienfaisance et en faveur des œuvres d'art. A mon avis, la loi a sagement prévu. Il n'est rien, en effet, qui justifie mieux la souscription nationale que les encouragements à donner aux institutions qui développent le goût et la culture des arts. Le gouvernement a reconnu et autorisé une loterie pour la construction d'un musée à Lille; il a sagement agi. Il vient d'autoriser une loterie pour la création à Paris d'un musée des Arts décoratifs, et il a fait là un acte éminemment patriotique. Les lecteurs de la *Gazette* voudront bien me permettre d'ouvrir une parenthèse à ce dernier propos, et de fournir quelques explications sur un fait que l'opinion publique a mal jugé parce qu'elle le connaît mal.

Nous sommes, je l'ai déjà dit au cours de cet article, dans un véritable état d'infériorité, si l'on compare nos établissements d'art à ceux dont disposent les nations étrangères. Les expositions universelles de 1851 et de 1855 ont révélé aux étrangers le secret de notre richesse économique. Il leur a été permis de constater que, dans le domaine des arts comme en tout autre, la récompense est au bout de la peine et que, particulièrement en ce qui touche l'application des arts à l'industrie, il est possible au moyen d'un enseignement méthodique de pousser au progrès les tem-

péraments en apparence les moins aptes à se plier aux règles du goût.

L'Angleterre s'est mise la première non pas à réformer mais à créer chez elle un enseignement raisonné des principes généraux de l'art. Les autres nations ont suivi cet exemple et il m'a été permis de constater dernièrement à Berlin, à Vienne, à Dresde, à Munich, à Nuremberg et à Francfort les progrès considérables réalisés ou préparés par l'institution des musées et des écoles d'art décoratif. Si nous n'y prenons garde nous serons bientôt distancés sur les marchés du monde entier et nos industries d'art trouveront partout des rivales qui nous supplanteront avec d'autant plus de facilité que le prix de la main-d'œuvre et le prix des transports est bien inférieur, en Allemagne et en Autriche, à ce qu'il est en France pour des causes qu'il serait trop long d'énumérer ici. On a reproché à la loterie des arts décoratifs d'être une loterie, et on s'est demandé pourquoi l'État ne demandait pas aux Chambres les ressources nécessaires pour nous armer contre la concurrence étrangère. J'avais proposé un projet dans ce sens, lorsque j'avais la direction du ministère des arts; le projet a été abandonné. Ce qui demeure aujourd'hui certain, c'est qu'il faut agir, et agir vite, si l'on ne veut s'exposer à une défaite possible dans le prochain concours universel. La souscription nationale doit donc être substituée à l'octroi par l'État de sommes dont il déclare ne pouvoir disposer en ce moment. Et si la loterie nous dote d'une institution que la France devrait posséder depuis longtemps, nous ne pourrons que nous en féliciter.

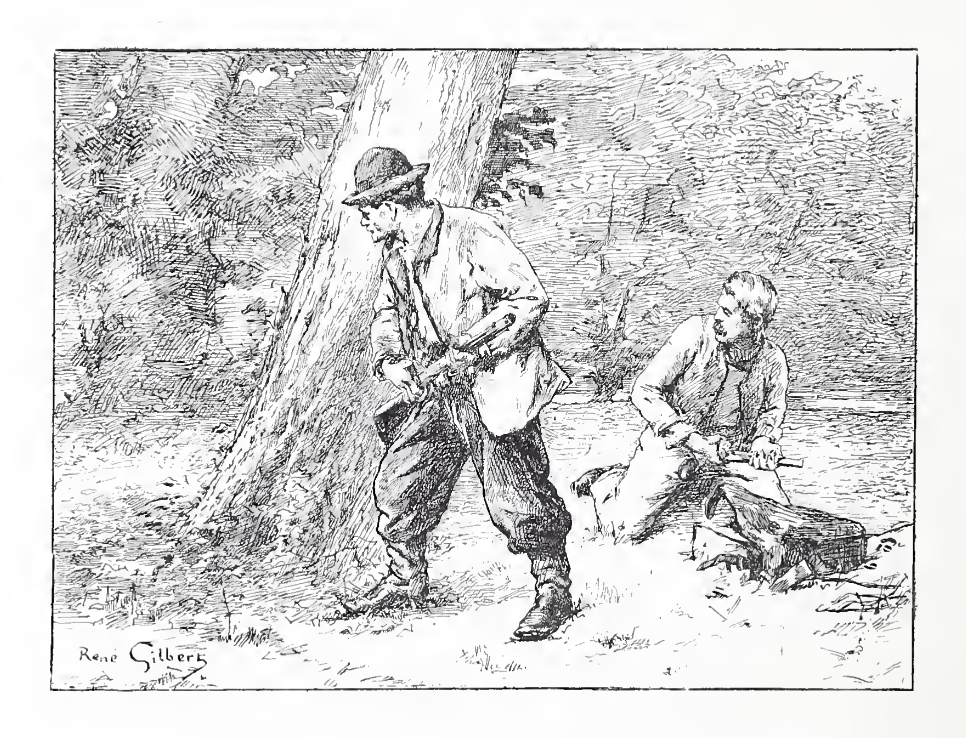
L'état de choses qui se traduit par l'insuffisance des moyens d'encouragement pour le progrès des arts en France tient au reste à une question générale d'administration qui a été soulevée devant la commission du budget et devant la Chambre depuis bientôt sept ans, et dont le gouvernement avait apporté la solution le 14 novembre dernier, en créant le ministère des arts. Ce ministère n'a pas été maintenu. Mais aussi longtemps que l'on ne voudra pas se décider à reformer une administration des arts, c'est-à-dire à faire concorder tous les efforts en vue d'une amélioration de l'instruction générale des principes et des doctrines de l'art, aussi longtemps que l'on laissera séparés des services faits pour être reliés et que l'on ne fortifiera pas ces mêmes services dans la mesure où ils doivent l'être, les tentatives isolées pourront amener des progrès : elles ne réaliseront pas le progrès.

Je disais tout à l'heure que l'on semblait vouloir se prendre d'une belle passion pour les artistes étrangers. Il faut bien le dire, cette passion trouve sa justification au Salon de 1882, sous cette réserve que quelques-uns des artistes étrangers que l'on y loue ont fait leur éducation parmi nous. J'ai déjà cité M. Sargent, M. Chase, Mlle Wegman, MM. Whistler.

Arcos, etc., etc. Je pourrais nommer MM. Stott, Haukins, Harrisson, Thompson, Liebermann, Th. de Ulmann, Brozick, Charlemont, de Liphart, Richter, Smith Hald, Hagborg, Van Beers, Edelfelt, qui apportent tous des notes intéressantes dans l'exposition de cette année. Il me faudrait encore ajouter qu'à l'exposition qui s'est ouverte à Vienne au mois d'avril dernier, MM. Menzel, Leibl, Lembach ont produit une profonde sensation. Ce n'est donc pas seulement dans le domaine des arts industriels, mais dans celui des arts proprement dits que la rivalité se dresse d'une façon redoutable. Mais je reviendrai sur cette question et sur les œuvres des étrangers dans un second article où j'aurai d'ailleurs, avant de descendre à la sculpture, à parler de tous ceux — et ils sont nombreux — qui tiennent une place honorable au Salon de 1882.

ANTONIN PROUST.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LISBONNE

L'ART EN PORTUGAL

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)



L'EXPOSITION rétrospective occupait dix-huit salles du palais du marquis de Pombal converti en palais des beaux-arts; son catalogue ne représente pas moins de cinq volumes, et le nombre des sections était de dix-huit. On peut dire que toutes les classes et spécimens d'objets d'art appliqués à l'industrie y étaient représentés, sinon dans l'ensemble et la succession des temps, au moins par quelques spécimens. On n'a point procédé là avec la rigueur de classement en usage dans les grandes villes d'Europe; quoique le décret eût été rendu depuis longtemps, on sent que la commission s'était laissé acculer et avait dû précipiter l'inauguration devant des résolutions de l'ordre politique, telles que le voyage des souverains de l'Espagne. Il en est résulté un peu de précipitation dans la disposition des choses, et comme le désir de respecter des ensembles de collection, et aussi celui de présenter à part les envois des nations étrangères, avaient empêché de réunir les objets de même nature, on n'assistait point là à une exposition par genres et dans l'ordre chronologique. Ceux des écrivains qui auraient voulu entreprendre la tâche d'étudier d'une façon didactique cette belle manifestation du peuple portugais eussent été fort empêchés de le faire. Assez facile au début, alors que les objets se présentaient à la main de ceux des membres

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, 2e période, p. 445.

de la commission qui les recevait, l'œuvre devenait inexécutable après coup : si l'exposition perdait par là une netteté évidente et une lumière profitable à ceux qui cherchent autre chose qu'un spectacle, mais bien un enseignement historique, le pittoresque des contrastes, en revanche, avait certainement son prix. J'essayerai, dans cet article, de donner aux lecteurs une simple idée de la nature de l'exposition elle-même, comme, au retour d'un voyage, on raconte rapidement ce qu'on a vu. La lente et minutieuse énumération des vingt mille objets, qui constitue notre rapport officiel au gouvernement, serait fastidieuse comme la lecture d'un catalogue. Nous ne faisons point de la *haute curiosité*, mais nous essayons, comme il convient, d'étudier l'exposition au point de vue de l'esthétique.

Personne ne sera surpris d'apprendre que l'exposition, encore que le programme officiel la représentât comme consacrée spécialement à l'art *espagnol et portugais*, nous a donné l'occasion d'admirer quelques beaux spécimens d'art italien, français, allemand, et de diverses provenances étrangères à la péninsule; sans parler d'une collection considérable de pièces céramiques de l'extrême Orient et de la plupart des fabriques européennes. Il était difficile, en effet, de résister au désir de montrer au public quelques pièces exceptionnelles que possèdent les amateurs de Lisbonne; ce n'est cependant pas sans surprise que les lecteurs auront rencontré dans notre premier article sur l'art portugais les deux admirables bas-reliefs grecs exposés par le duc de Loulé.

Ils étaient là, dressés contre la muraille, dans une salle pleine des trésors d'art du moyen âge et de la Renaissance, au milieu des émaux brillants, des reliquaires d'or et des triptyques de vermeil, superbes dans leur nudité marmoréenne, parlant un tel langage à l'imagination, qu'on oubliait pour eux tout ce qui les entourait. On sait à peine d'où ils viennent : le marquis de Marialva les acheta, au commencement du siècle, à Rome même, où il était ambassadeur de Portugal : on dit qu'ils avaient été apportés de Pompéi ; mais comment croire, en face de ces *coursiers* classiques dont on croirait entendre les hennissements sonores et qui rappellent si bien la tête de cheval du British Museum, qu'un des conquérants, un Mummius, un Scylla, ne les ait enlevés aux vaincus des rives de la Grèce ?

L'art italien de la Renaissance était aussi représenté très brillamment dans les collections du roi dom Luis et du roi dom Fernando, et, comme on trouve des amis sur une rive étrangère, nous avons admiré là des œuvres commandées en Italie par les souverains portugais, et d'autres achetées au hasard des voyages par les nobles collectionneurs. Cette question des relations du Portugal avec l'Italie et les Flandres, sur les-

quelles la revue « *Archeologia artistica,* » publiée à Porto par M. Joaquim de Vasconcellos, nous a fourni tant de curieux renseignements, est



CRUCIFIX D'IVOIRE DONNÉ PAR LE ROI FERDINAND A L'ÉGLISE SAINT-ISIDORE DE LÉON (XI[e] SIÈCLE.)

(Muséo archéologiquo do Madrid. — Exposition rétrospectivo do Lisbonne.)

bien faite pour intéresser tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art en Europe. Comme les idées générales nous touchent plus que les notions particulières et spéciales, et qu'il ne s'agit point, en somme,

d'avoir vu quelques œuvres de plus, mais de connaître mieux la marche des idées, nous devons dire que la grande impression que nous avons recueillie de notre séjour à Lisbonne, c'est celle produite par l'intervention de ces influences étrangères sur la marche de la production nationale. Quitter les della Robbia à Florence et les retrouver quelques mois après à l'extrémité de l'Europe ; avoir cherché Contucci à Sansovino même, et le rencontrer au détour d'une rue de Coïmbra ; lire sur des œuvres italiennes des devises portugaises au fronton des églises de Lisbonne ; reconnaître dans les tableaux de l'école du pays, dans leurs cadres de *terra invetriata* les charmants bambins de Luca, les têtes héroïques d'Andrea et les écussons aux armes de Portugal sculptés dans la *bottega* de la place Santa-Maria-Novella ; rencontrer enfin Holbein à Porto, Dürer, Van Eyck et Lucas de Leyde à Adjuda et au palais des Necessidades : j'avoue que c'est une sensation rare, et je la dois à ce dernier voyage.

Au palais de Pombal, dans une vitrine, comme s'il nous apparaissait vivant dans les bronzes qui reproduisent ses compositions de Séville, j'ai vu Torrigiano, ce brutal qui écrasa d'un coup de poing le nez de Michel-Ange, « *come se fosse un Cialdone* », et, à côté de lui, Francisco Terillo. La plupart de ces œuvres ne sont pas des acquisitions faites à la bonne époque, c'est-à-dire il y a vingt-cinq ou trente ans, comme celles du South Kensington, au pays même qui les a vues naître, mais bien des commandes exécutées au XVe et au XVIe siècle dans un but spécial, par l'ordre de souverains, de prélats, de princesses pieuses ou d'ambassadeurs amis des arts ; et, ce qui l'atteste, c'est que l'écusson de Portugal s'étale au front de la plupart de ces monuments, comme on le voit dans ce joli coffret d'argent italien que nous reproduisons ici. Un saint Jérôme, grandeur nature, terre cuite émaillée, qui provient du monastère de Belem et rappelle à s'y méprendre, par les modelés de la tête (en simple terre non recouverte d'émail), la belle composition de della Robbia qui orne l'arc du portique de l'hôpital de Santa-Maria-Novella (aujourd'hui l'entrée de l'antiquaire Gagliardi) ; six bas-reliefs de marbre commandés pour le couvent d'Odivellas ; un admirable *Tondo* de marbre de Carrare, autrefois encastré dans la façade de Madre Deus, et qu'il faut donner probablement à Simone Ferucci, l'élève de Donatello ; cinq à six médaillons des Robbia, et surtout deux figures demi-nature, en émail laiteux, bas-relief, agenouillées de chaque côté de la Vierge et tirées du palais du roi don Fernando ; enfin quelques admirables sculptures sur pierre lithographique, dont l'une provient aussi des acquisitions du même marquis de Marialva : telles sont les œuvres principales de l'école ita-

lienne qu'on rencontre avec surprise dans cette exposition nationale. Dans les joyaux, les objets d'orfèvrerie, etc., etc., l'Italie joue encore un grand rôle ; mais quelque plaisir qu'on ait à retrouver des amis sur une rive étrangère, on conçoit que c'est surtout l'art portugais que nous cherchions ici et dont il faut nous occuper.

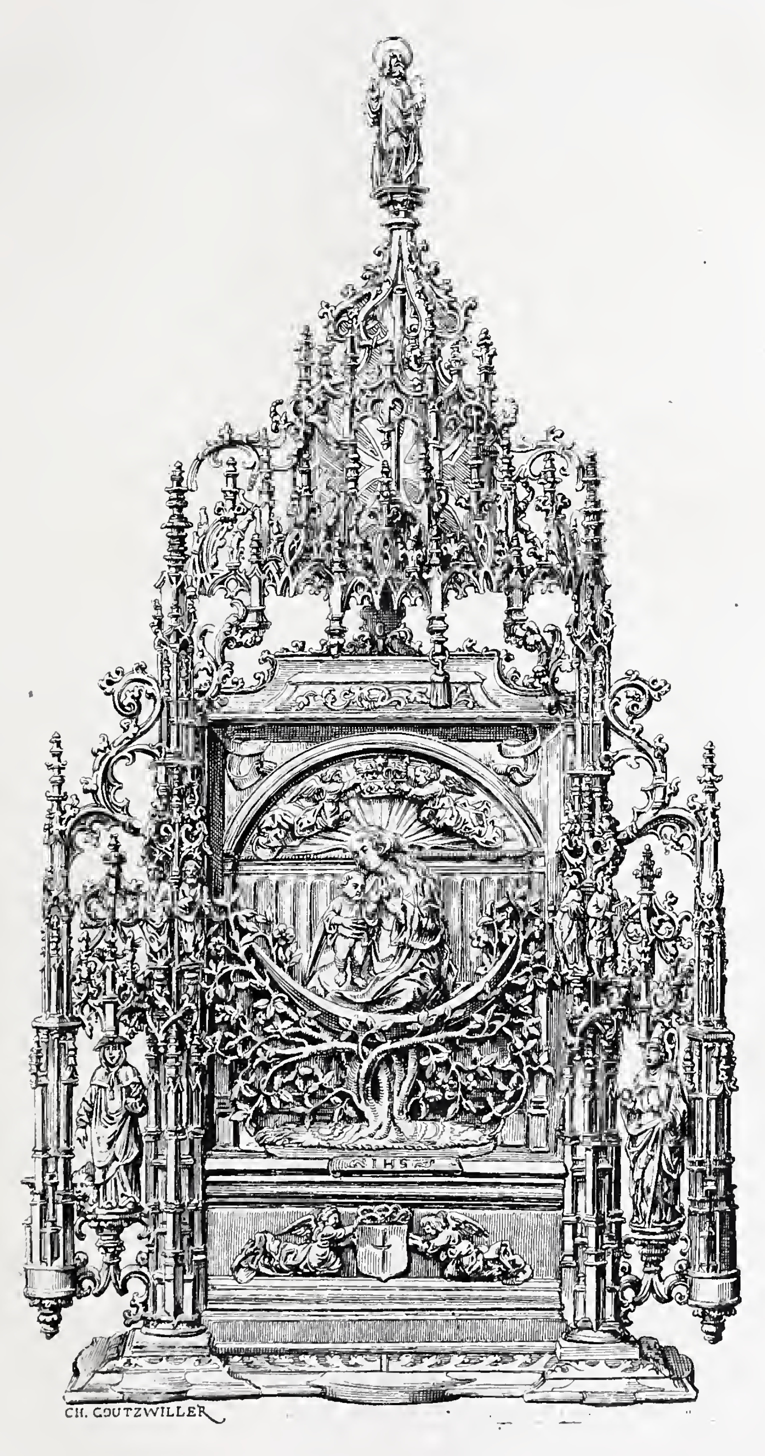
J'ai dit qu'on avait poursuivi surtout l'idée de représenter l'art portugais sous presque toutes ses formes ; mais le nom de l'Espagne a été aussi prononcé dans le programme ; elle était représentée par une salle de spécimens de toute nature. La notion n'était pas nouvelle pour ceux qui s'occupent d'art ; il y a peu de temps, ces mêmes objets étaient pour la plupart exposés à Londres, et enfin ceux qui me lisent connaissent probablement les vitrines espagnoles du South Kensington : ils ont visité l'Armeria de Madrid, le musée archéologique de la même ville, et se souviennent, en tout cas, d'avoir vu au Trocadéro et au Champ-de-Mars nombre des pièces espagnoles que nous venons d'avoir sous les yeux à Lisbonne. La nouveauté réelle, la sensation intéressante, c'était de voir réunis au nombre de huit à dix mille des objets d'art industriels *portugais*, datant de toutes les époques, depuis les origines de l'art dans la péninsule jusqu'aujourd'hui. Le point d'interrogation pour les gens spéciaux (et on comprendra que nous y insistions ici, comme nous venons de le faire à la *Revue des Deux Mondes*, où il nous était plus loisible de nous étendre sur la philosophie de l'art), était évidemment celui-ci : devions-nous constater, dans la plupart de ces objets, un style et un caractère qui ferait de cette exhibition une nouveauté pour un voyageur qui s'occupe d'art ?

On constate une profusion extraordinaire d'objets précieux, un amoncellement inouï de trésors, dont quelques-uns rappellent les plus célèbres des sanctuaires de l'Europe ; mais on persiste à dire que les ouvriers portugais ne se distinguent vraiment pas assez des autres ouvriers de la péninsule, pour établir une ligne de démarcation entre eux et pour que le résultat de leurs conceptions et de leur exécution constitue une école. Je retomberai toujours malgré moi dans cette question, parce que c'est la seule qui se pose, et que celle des faits eux-mêmes et de la richesse comparative des pays est toute secondaire et ne peut pas intéresser des étrangers qui se placent au point de vue de l'ensemble de l'art et non d'un art local. En effet, ici, dans la *Gazette*, où nous n'avons pas à faire de définitions, la plupart de ceux qui nous lisent ont vu tous les musées d'Europe, les trésors, les dépôts et collections publics et privés ; il importe peu pour l'amateur de voir un objet nouveau, s'il affecte la forme de mille autres objets déjà connus ; mais l'intérêt devient très vif pour lui si on

l'appelle à examiner un exemple d'un *genre* nouveau ou même d'une *espèce* inédite.

Pour prendre des types très connus de tous ceux qui nous lisent, avons-nous vu dans la vaste collection formée au palais de Pombal, à l'occasion de cette exposition rétrospective, quelque monument dont, jusqu'ici, ni les trésors célèbres des basiliques, ni Ambras, ni la galerie d'Apollon, ni le Prado, ni Florence, ni les collections du baron Adolphe de M. Rothschild, ni celles de M. Frédéric Spitzer, de Basilewski, de sir R. Wallace, etc., etc. ne nous auraient point donné une idée?

Sans hésitation je réponds: oui. Le *Procsepio* de Guimarens, par exemple, et la *Custodia de Belem*, dont nous avons donné une reproduction dans notre premier article, sont uniques. Pour l'ostensoir de Belem, ce n'est pas absolument un fait nouveau pour les raffinés : il figurait à l'Exposition de 1878, perdu dans l'ensemble prodigieux que formait l'envoi de toutes les nations. C'est cependant là une œuvre dont on peut dire qu'elle est exceptionnelle à bien des points de vue; elle a, en effet, tous les genres de mérite et d'intérêt. Au point de vue technique, elle est d'une exécution extraordinaire; ses émaux, dans un pays où on les exécutait d'une façon relativement inférieure, sont d'un éclat inouï et d'une solidité qui a fait ses preuves, et on se demande si Limoges n'y a point collaboré. La composition est ingénieuse, hardie, audacieuse, et l'artiste qui a dessiné le monument a montré ses qualités d'invention et sa fertilité d'imagination à ce point qu'on lit, dans son chef-d'œuvre, l'histoire du temps qui l'a vu naître et le sujet des préoccupations d'alors. Vasco de Gama vient de découvrir une terre nouvelle et apporte au roi, qui a eu foi en lui, le premier or que payent les tribus soumises; dom Manuel commande à son orfèvre un monument commémoratif du grand acte de son règne, comme il avait demandé à l'architecte Boytaca d'élever à la place de l'humble sanctuaire de Bethléem le monastère superbe et l'église de Belem. L'artiste n'aurait pas eu besoin d'écrire sa légende historique sur la base de l'ostensoir ; car ces sphères, qui entrent dans les armes de son souverain, les oiseaux d'émail au brillant plumage, les fleurs et la végétation des Indes qui décorent la base, forment une ornementation toute symbolique. C'est bien là une œuvre typique, historique, nationale, éminemment portugaise, et cette œuvre est le point de départ de toute une série d'œuvres de même nature ; c'est une étape, une date et un étalon. Si on ajoute à cela que Gil Vicente, l'orfèvre dont on a seulement connu la personnalité et le nom parce que dom Manuel l'a inscrit dans son testament, n'est pas même nommé dans Cean Bermudez, et que M. Davillier n'a trouvé sa trace dans aucun des nombreux documents qu'il a compulsés ;



OSCULATORIUM EN ARGENT CISELÉ (STYLE MANUELIN.)

(Appartenant à l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne.)

que les inventaires de la cour de Portugal ne disent jamais son nom et que des milliers d'objets d'orfèvrerie qu'on vient de réunir au palais de Pombal, pas un seul autre ne peut lui être attribué : on avouera que la pièce est aussi rare qu'elle est exquise, en son genre touffu et déjà trop fleuri.

Je voudrais m'étendre à loisir sur vingt autres pièces absolument hors ligne de cette exposition ; le triptyque de Guimarens serait du nombre, et aussi un petit reliquaire du couvent de Madre Deus de Lisbonne, en forme de petit temple, tout couvert d'émaux, exquis petit chef-d'œuvre qui peut rivaliser avec ce que la Renaissance a produit de plus délicat. Mais on sent bien qu'il faut procéder par grands traits, par ensembles, et qu'il est toujours difficile de décrire des objets dont on ne saurait présenter l'image. J'ai dit, d'une façon générale, les provenances des monuments : les collections royales, les dépôts publics (formés en 1834, à la suite de la suppression des couvents), les établissements hospitaliers, les cathédrales, les évêchés, les monastères, les bibliothèques, les collégiales ont d'abord envoyé leurs trésors, puis sont venues les collections privées et, comme renfort, l'apport de l'Angleterre, avec un certain nombre de vitrines du South Kensington, et celui de la salle espagnole, dont les éléments étaient empruntés au musée archéologique, à l'Armeria de Madrid et à quelques rares collectionneurs.

On a réparti le tout dans le palais de Pombal, devenu désormais le palais des Beaux-Arts ; au rez-de-chaussée, deux salles ont reçu des moulages des monuments publics, quelques belles terres cuites, isolées, empruntées au couvent, entre autres le saint Jérôme de la boutique de Luca, pièce exceptionnelle, les six bas-reliefs de marbre du *quattro cento*, dont j'ai parlé ; puis des cuivres, des bois sculptés, des chaises à porteur et d'autres objets qui ne forment point catégorie.

Au premier étage, une série de salles de plain-pied, hautes, larges, bien éclairées, constituaient l'exposition, chacune d'elles désignée par sa lettre alphabétique.

J'ai signalé autre part de véritables lacunes, les armes et la céramique portugaise, par exemple, et une certaine complaisance pour des amateurs dont les aimables collections, qui trouvent bien leur place en leur logis, n'avaient pas grand'chose à voir dans cette manifestation véritablement imposante et nationale. Il est bien certain qu'on ne pouvait pas s'attendre à trouver à Lisbonne une de ces classifications rigoureuses qui exigent de très longues études de la part de ceux qui les disposent, mais j'ai sous les yeux cinq à six collections de journaux de Lisbonne qui contiennent de vingt à trente articles développés sur l'Exposition ; et il

semble que ceux qui les ont écrits, s'ils avaient été appelés à le faire, auraient cependant pu disposer toutes ces merveilles de manière qu'il en résultât avec évidence une suite chronologique de l'histoire de l'art. On était tenté, à l'heure où, solitaire, on pouvait errer dans ces belles salles, de prendre çà et là les objets de même race, de même esprit, de même temps et de même style, et de les présenter d'une façon lisible, évidente, à tous ces visiteurs qui admiraient bien chaque objet en lui-même, mais qui ne saisissaient pas clairement le lien qui les rattachait les uns aux autres.

Trois ou quatre salles, seules, offraient des ensembles et pouvaient prêter à une description didactique : les tissus, par exemple, et les étoffes et broderies, qui occupaient plusieurs salles ; on imagine aisément ce qu'un pays comme le Portugal avait pu réunir de merveilles en vidant les sacristies des cathédrales, églises et couvents. Citer le catalogue et désigner les pièces uniques, ce serait s'engager dans une voie difficile. Nous avons vu la chape de l'abbesse de Lorvao, celles des cathédrales de Coimbre et de Braga, si en harmonie avec l'architecture de ces monuments; la couverture de pupitre de Lorvao, soie vermeille pour le fond avec un grand médaillon brodé d'or représentant l'enlèvement de Ganymède, de très hauts panneaux d'autel de la Renaissance, à reliefs d'or, les dalmatiques de Vizeu, les broderies indiennes, si bizarres, et celles purement portugaises, ton sur ton, représentant la Cité de Dieu et ses boulevards avec des guerriers en costumes du temps ; enfin les célèbres tapisseries du duc d'Olivarès, appartenant aujourd'hui au musée archéologique de Madrid, devenues classiques en Espagne, avec leurs hautes colonnes salomoniques, épais bas-relief d'or et d'argent portant des *Parras* où grimpent les treilles chargées de fruits à relief, et des *Renates* aux vives couleurs. Parmi ces milliers de pièces, dont quelques-unes de la plus haute richesse, une seule remonte au XIIIe siècle, mais elle a son prix : c'est une simple mitre de soie blanche, brodée d'or, trouvée à côté d'un bâton épiscopal de la même époque, dans un ermitage près Castro Daire. Le prélat de la cathédrale de Lamégo a signalé cette précieuse guenille oubliée dans un tiroir, et qui a échappé ainsi à la ruine.

Une salle toute entière était aussi réservée aux dentelles, aux soieries et charmants chiffons dont quelques-uns, fort vénérables; mais là encore on avait eu le tort d'écraser les productions purement portugaises sous les points d'Angleterre, de Venise, de Valenciennes et même d'Alençon. Il est évident que pour les amateurs qui cherchent en toute chose les produits du cru avec leur caractère national, ces ornementations singulières des dentelles de peaux découpées, en usage au XVIe et au XVIIe siècle, et

les gants brodés de perles, de la cour de Jean IV, avaient plus de prix que les plus beaux spécimens de Venise ou d'Angleterre, sur lesquels ceux qui connaissent les collections de Manchester, de Leed et des comtés sont un peu blasés.

A la suite venait la salle de l'Espagne dont, je le répète, on connaît déjà presque tous les éléments; ce n'est point à dire que ce soit chose commune; au contraire: dès l'entrée, quelque chose vous saisit et vous frappe. Ceux qui, comme nous, ont vécu à la fois en Italie et en Espagne, peuvent comparer leurs impressions : l'Italie du beau temps a le charme, c'est le goût suprême et l'imagination riante : l'Espagne a quelque chose d'âpre, de fier et de sonore; et on s'arrête, on ressent comme un saisissement en face de ses œuvres. Que de souvenirs à la vue de tous ces objets! Cette lampe que nous avons gravée est celle de la Mosquée de l'Alhambra, tous ces vestiges des civilisations se superposent ou se confondent. Voici les trésors de Guarrazar, les bijoux visigoths, les coffrets arabes, le fameux crucifix d'ivoire de Ferdinand le Grand, monument du XI[e] siècle où l'idée chrétienne est traduite dans une forme encore païenne, avec son ornementation d'animaux fantastiques, les coffrets d'agate et d'argent, les ivoires sculptés par les Arabes, aux premiers siècles de leur conquête, la céramique, si spéciale, si caractérisée, avec ses couleurs sombres, ses reflets métalliques, où la forme peinte ne compte jamais que par la silhouette et dont l'œil perçoit du premier coup la tache sonore et saisit l'idée décorative. Il semblait que Madrid, comme à regret, eût détaché quelques joyaux de son écrin, mais c'en était assez pour évoquer à nos yeux tout un monde. Voilà le bâton de l'antipape Pedro de Luna, les étriers de Charles-Quint, tout enrichis d'émaux, faisant pendant à d'autres étriers maures, merveilles d'art qui donnent la plus haute idée du luxe raffiné des conquérants; à côté de cela, des chiffons sublimes qui font rêver: le manteau de l'infant dom Philippe, frère d'Alphonse X le Sage, manteau qu'on a tiré de son sépulcre à Villacazar de Silva, et son bonnet, orné de médaillons aux aigles et aux châteaux brodés d'or; et des armures tirées de l'*Armeria* de Madrid, sur lesquelles on a fait l'épreuve de la balle, en entourant d'un rayon d'or la trace laissée par le projectile. Ce singulier petit personnage de l'histoire d'Espagne, si vite fauché dans sa fleur, qu'on voit à la fois, joyeux et grave, s'enlever sur les lourds chevaux de Velasquez: l'infant Sébastien, a revêtu cette admirable armure de la fabrique de Pampelune, et celle qui la domine de toute la taille vient du roi Philippe III. Les bréviaires Mozarabes, les missels et les bibles, la *Morale de Job* avec des lettres visigothes du X[e] siècle, les *Ordonnances d'Alcala* du temps du roi dom Pedro, cent raretés de la bibliothèque

nationale, sont là, avec les sept volumes de dessins d'orfèvrerie, de la municipalité de Barcelone; série de merveilles sans prix, dont on ne peut citer que la millième partie quand on voudrait s'y arrêter tout un jour.



COFFRET ITALIEN EN ARGENT AUX ARMES DE PORTUGAL (XVIe SIÈCLE).

(Collection du roi Dom Luis. — Exposition rétrospective de Lisbonne.)

On serait tenté de rapprocher cette partie de l'Exposition de Lisbonne consacrée à l'Espagne, de celle où, dans la salle H, en des vitrines spéciales, le South Kensington a exposé ses envois. Heureux les insulaires dénués de préjugés qui, profitant de l'indifférence coupable des chanoines

de la cathédrale de Saragosse, ont pu piller à prix d'or le trésor de la Virgen del Pilar! *Dios los perdone!!...* Les voilà dans leurs vitrines, ces reliquaires de cristal de roche, ces médaillons, ces broches, ces pendants d'émeraude, ces délicieuses petites figurines émaillées qui tremblent au bout de leurs fines chaînes d'or et de perles, et scintillent à nos yeux : présents des pieux hidalgos et des pèlerins revenus des pays récemment découverts. Le trésor tout entier est là, à côté des merveilles de l'art arabe : des coffrets d'ivoire du xe siècle sculptés pour Ryadh-ben-Aflah, capitaine de la garde de Cordoue en 970 ; des reliquaires portugais et espagnol, des *pyxides* d'argent repoussé, des plats bizarres aux reliefs exagérés, venus des collections d'Anadia et d'Alcochete, dont l'ornementation touffue rappelle l'architecture de Thomar, les piliers fouillés à outrance du cloître de Belem et les délires d'ornementation de la Capella Imperfetta de Batalha. L'Angleterre ou plutôt celui qu'on appelait alors le roi Coole, — *King Coole* — et l'actif et avisé J.-C. Robinson ont fait, en Espagne et en Portugal, un de ces coups gigantesques qui font rêver les collectionneurs ; ils ont rendu bien difficile à ceux qui viendront après eux la formation des musées d'enseignement d'art industriel, dont trop tard hélas ! nous nous sommes avisés. Il est vrai que chez nous Français, ces musées sont dispersés dans mille collections privées ; chaque hôtel abrite un collectionneur. Que de merveilles ignorées se cachent derrière les murs des musées discrets formés à huis clos par d'intelligents amateurs, dont on sait à peine les noms et qui ne sollicitent point la renommée.

Le roi dom Fernando, dont tout le monde connaît les goûts artistiques et qui pratique l'art en même temps qu'il apporte une véritable passion à la formation de ses collections, a réclamé pour lui la salle E presque tout entière et l'a disposée lui-même. La comtesse Edla, sa femme, qui a aussi ses tendances et ses prédilections personnelles, y a réuni aussi nombre de pièces de sa collection privée ; elle n'a même voulu laisser à personne ce soin de disposer les objets qui décorent cette partie de l'exposition, véritablement bien présentée.

Le fond de la salle est certainement portugais, mais si on voulait se fixer uniquement sur les objets nationaux, c'est surtout dans les spécimens d'orfèvrerie qu'il les faudrait chercher, et on devrait y faire un choix en écartant d'admirables pièces italiennes, allemandes, espagnoles, et quelques-unes françaises, dans tous les genres. On ne saurait dire en effet que, comme collectionneur, le roi dom Fernando ait une spécialité très décidée : il va d'un pays et d'un art à l'autre. Dans une vitrine principale, le roi avait réuni ses pièces les plus rares et ses spécimens les plus variés : des bracelets d'or du temps des Celtes à côté d'un admi-

rable bouton de pluvial ou de dalmatique de travail allemand orné de perles; des couronnes d'argent repoussé en forme de feuilles gothiques, d'un beau modelé grave et monumental, offertes à quelque trésor des couvents; d'exquises burettes italiennes qui faisaient penser à Cellini, et toute une série, très importante, de ces grands plats de dressoir et de ces aiguières tumultueuses dont la collection Spitzer offre quelques beaux exemples; à côté de cela, un magnifique ivoire signé sur la base Franciscus Terillus; des émaux de Limoges des premiers temps du XVIe; une incomparable pierre lithographique, datée 1520, chef-d'œuvre exquis signé *Jean Daher*, très influencé par l'art italien malgré son origine allemande, et spécialement exécuté pour le Portugal, comme aussi les nombreux médaillons de l'école de Luca della Robbia qui ornent les parois supérieures de la salle. On connaît les provenances de ces derniers; ils ont été exécutés sur commande pour le couvent de *Madre de Dios* de Lisbonne, et on en retrouve la représentation dans certains tableaux portugais du XVIe siècle qu'on voit à quelques pas de là. Le palais des *Necessidades*, résidence habituelle du roi dom Fernando, et le fameux château de Cintra contiennent encore de belles œuvres d'art de toute nature; la seule collection de céramique italienne de la salle à manger des Necessidades, offre des spécimens de premier ordre, et le roi n'avait entendu fournir à l'Exposition que quelques échantillons pour donner une idée de l'ensemble.

Le roi dom Luis, de son côté, n'occupait dans la salle G que quelques vitrines, et ses collections n'étaient représentées là que par soixante-dix numéros, dans lesquels il faut comprendre un certain nombre de bijoux du XVe et du XVIe siècle appartenant à S. M. la reine D. Maria Pia. Dans cet ensemble figuraient certains objets de premier ordre dont la gravure ne saurait donner une idée. Nous avons retrouvé là une partie de la fameuse armure de François Ier dont sir Richard Vallace possède des fragments. Le roi possède le gorgerin à mille figures à reliefs d'or et d'argent représentant l'attaque d'un pont. La couronne royale et la devise célèbre de la salamandre, NVTRISCO ET EXTINGVO, donnent à ces deux pièces une authenticité précieuse.

C'est ici que figure l'ostensoir de Belem avec la croix du roi Sanche Ier, — relique sans prix, mentionnée dans son testament, — à côté de superbes plats et aiguières de style portugais, qui sont certainement, avec ceux du roi dom Fernando, les plus beaux exemples de cet art un peu extravagant par trop d'abondance, mais, à coup sûr, hautement décoratif. Les tendances du roi sont très multiples, il ne se fixe point davantage sur une spécialité; la musique par exemple occupe une partie de ses loisirs, mais c'est peut-être, en somme, la numismatique qui le passionne davantage:

sa collection de monnaies portugaises est hors ligne. La peinture est aussi représentée au palais, dans la collection privée du roi, par quelques admirables tableaux flamands et italiens, et çà et là éclatent quelques-unes de ces merveilleuses orfèvreries, pièces décoratives de dimensions exceptionnelles, qui sont la gloire d'un dressoir.

L'Académie des sciences, les Anadia, les Souza, les Almeida, les d'Aupias, la Bibliothèque publique d'Evora, l'Académie des beaux-arts de Lisbonne, les ducs de Palmella, les Albuquerque, les Fernando Palha, les Da Cunha, les Aragao et soixante-dix autres familles, dont je ne puis citer ni les noms ni les envois, ont contribué à l'exposition de cette salle, qui contient plus de mille numéros représentant des objets d'un travail si varié, qu'il ne saurait être question de les énumérer. C'est dans cette salle que figurent les deux bas-reliefs grecs que nous avons gravés.

CHARLES YRIARTE.

(La fin prochainement.)



LA BALANCE DES PEINTRES

PAR ROGER DE PILES



QUICONQUE s'est occupé de l'histoire de l'art, quiconque a suivi les transformations du goût français, a entendu parler de la *Balance des peintres* de Roger de Piles. Cette bizarre élucubration, qui a dû coûter bien des nuits blanches à son auteur, parut pour la première fois en 1708, dans la première édition du *Cours de peinture par principes*. Quel beau titre ! j'en feuilletais dernièrement un exemplaire. Il m'a semblé intéressant de rappeler ce document de l'aberration d'un esprit ingénieux, non à cause de sa valeur propre, — que Dieu me garde d'une pareille hérésie ! — mais pour les réflexions qu'il suscite sur les mouvements du goût en France depuis cent quatre-vingts ans, de 1708 à 1880.

La *Balance des peintres* est un procédé d'appréciation qui, au premier abord, semble devoir remplacer le jugement par une addition. Voici en quoi il consiste : Un nombre quelconque d'artistes étant donné, l'on classe leurs qualités sous quatre séries principales : *composition*, *dessin*, *coloris*, *expression ;* puis, dans chacune de ces séries, l'on attribue à chacune des qualités de chaque artiste un chiffre proportionnel variant de 1 à 20 (20 étant le chiffre le plus élevé), l'on additionne et le total donne la valeur de l'artiste. Ce n'est pas plus difficile que cela. Mais voici où la difficulté commence. Chacun ayant la faculté de modifier à son gré les chiffres de de Piles, il s'ensuit que ces chiffres expriment uniquement des sympathies ou des répugnances personnelles, et qu'il y aura autant de totaux différents que d'opinions diverses. Au lieu de ce qui existait déjà, la diversité des jugements et la difficulté de s'entendre, il y aura en plus l'imbroglio des chiffres, c'est-à-dire deux pétaudières au

lieu d'une. Imaginez M. Ingres et M. Delacroix faisant, chacun de leur côté, des attributions de chiffres, et jugez de la différence des additions.

Quelques exemples rendront plus sensible l'inanité de cette façon de juger. Raphaël, selon l'appréciation de R. de Piles, atteint un total de 55; mais Pietre de Cortone monte à 48, — sept points de moins que Raphaël! — Léonard arrive à 49; mais Otto Venius touche à 47 et Taddée Zucre (*sic*) à 46. A qui fera-t-on croire qu'il n'y ait que trois points de différence entre le talent de Léonard, celui d'Otto Venius et celui de Taddeo Zucchero? La *Balance* de l'honnête de Piles est pleine de résultats semblables. Giorgione monte à 39, mais le Guerchin à 42. Giovanni Bellini à 24, mais le Josepin à 29; Palma Vecchio à 27, mais le Mutiano à 33; Perugin à 30, Pietro Testa à 32. Le résultat le plus bizarre est certainement l'estimation de Michel-Ange. De Piles arrive difficilement à lui donner un coefficient de 37, tandis qu'il élève Salviati (il ne dit pas lequel : ils sont deux) à 44, l'Albane à 44 et Lanfranc à 42. L'Albane et Lanfranc déclarés *ex cathedra* supérieurs à Michel-Ange! C'est évidemment de l'antipathie personnelle; mais que pouvait bien avoir fait Michel-Ange à de Piles? Chose singulière! les enfants gâtés de de Piles sont les coloristes et les artistes français. Il donne 53 à Corrège, 50 à Rembrandt, 65 à Rubens (celui qui a le total le plus élevé), 53 à Poussin, 49 à Lesueur.

Que prouvent ces chiffres? Rien; sinon les goûts, les tendances même de de Piles. Il ne viendra à l'esprit de personne que l'on puisse y trouver l'ombre d'une vérité et l'apparence d'une justice. Et c'est ici que la chose devient curieuse. De Piles, qui était un esprit judicieux, nous a donné sans le vouloir la mesure du goût régnant à la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe siècle. Ses appréciations répondaient aux appréciations courantes du public. Elles étaient écoutées comme paroles d'Évangile. De Piles était dans le mouvement, le malheureux!

Mais ce que l'on appelle le mouvement, c'est-à-dire la mode — qu'il ne faut pas confondre avec le goût, qui en est même l'opposé — change tous les vingt ans, et les hommes de mouvement finissent toujours par former l'arrière-garde des retardataires. Dix ans après la mort du législateur de l'art — vers 1720 — lorsque ses partisans pouvaient croire au triomphe incontesté de ses idées, le succès de Watteau devenait irrésistible et les doctrines de de Piles allaient rejoindre les vieilles lunes dans le magasin du passé. Quel total aurait-il donné à Watteau et aux peintres à sa suite : Lancret, Pater, Octavien, Debar, Lajoue, Ollivier? Je n'ose pas y penser. Les aurait-il seulement trouvés dignes d'un chiffre? N'aurait-il pas classé tous ces artistes si charmants, si spirituels, si français, encore au-dessous de Michel-Ange, qui certes ne valait pas cher : 37! Je le



Greuze pinx.   Morse sculp.t

L'OISEAU MORT

(Collection de M.me La Baronne Nathaniel de Rothschild.)

crains. La mode avait tourné, le goût français avait fait une étape. Watteau succédait à Lebrun et Alexis Belle à Mignard.

Avançons et les antithèses vont se presser devant nous. Comment eût-il jugé Natoire, Boucher, Carle Vanloo, Nattier, Lagrenée, Fragonard, Bachelier, Callet? Ne se serait-il pas voilé la face devant leurs œuvres, attendant la mort auprès de l'autel de ses dieux renversés? Ce n'était pourtant qu'une nouvelle étape.

Quel total eût-il attribué au pathétique et larmoyant Greuze et à un de ses meilleurs tableaux : *Jeune fille pleurant son oiseau mort*, dont, grâce à l'obligeance du propriétaire actuel, Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, nous pouvons offrir une reproduction à nos lecteurs? Exposé au Salon de 1765 sous le n° 116, décrit par Diderot dans ce style mélodramatique et prétentieux que l'on connaît, ce tableau appartenait alors à M. de la Live de la Briche, le frère de M. de la Live d'Épinay [1], et fut gravé une première fois par Flipart [2]. Je n'ai qu'un goût des plus modérés pour Greuze, mais je dois dire que son talent étant admis, c'est une de ses meilleures toiles. De Piles, qui était sensible au coloris, aurait-il rendu justice à la façon tout à fait remarquable dont est traité celui de l'*Oiseau mort*; ou bien, avec son goût pour la pompe et l'apparat du siècle de Louis XIV, n'aurait-il vu que de l'afféterie dans cette tête? Qu'eût-il dit, s'il eût su que, pour devenir possesseur de ce morceau de peinture, il fallait en 1880 compter par cent et cent vingt mille francs? Il nous eût trouvés fous, et je ne dis pas qu'il eût eu tort.

Et si l'on continuait jusqu'à nos jours la série de ces contrastes, à quels singuliers étonnements l'on soumettrait les partisans des doctrines de de Piles. Qu'eussent-ils pensé de David et de son école? Quel jugement eussent-ils porté sur Gros et sur Prud'hon? Et Ingres, et Delacroix, et Decamps, et Marilhat, et les réalistes, et les intransigeants, et M. Courbet, et M. Manet! Que seraient devenus au milieu de cette Babel le criterium d'appréciation et les séries de chiffres si compendieusement blutés de 1 à 20? J'ai bien peur que l'honnête de Piles ne fût devenu fou devant l'*Entrée de Baudouin à Constantinople* ou devant l'*Enterrement à Ornans*. Il a pris le parti le plus sage : il est mort; et la *Balance des peintres* reste un signe des temps.

C. R.

1. Ce tableau fut acquis par M. de Rothschild de Mme Raguet Lépine, amie de Greuze. Est-ce le même que celui du Salon de 1765 ; est-ce une réplique originale? C'est ce que nous ne saurions dire.

2. Voir les *Graveurs du* XVIIIe *siècle*, par MM. Roger Portalis et Beraldi, t. II, p. 187. C'est une des meilleures gravures de Flipart.

L'EXPOSITION

DES ŒUVRES DE COURBET



E travail que M. Paul Mantz a publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1878, sur l'œuvre de Gustave Courbet, nous rendrait la tâche bien difficile, si nous avions la prétention de dire des choses nouvelles à propos des théories et de la pratique de celui qu'on appelle le maître d'Ornans, et de lui assigner son rang dans la hiérarchie des peintres. Ce travail est, en effet, un des morceaux de critique les plus fins, les plus sensés et, à notre avis, les plus équitables qui soient sortis de la plume de notre éminent collaborateur.

Parler après un tel écrivain, c'est risquer d'affaiblir par des redites inutiles des arguments dont son goût éprouvé et son rare talent d'exposition avaient fait autant d'armes irrésistibles. Il nous faut pourtant revenir sur une cause qu'il avait certainement gagnée dans l'esprit de la majorité de nos lecteurs. Rien ne sert de s'excuser ; la lutte recommence autour du nom de Courbet ; il ne nous est pas permis de nous abstenir. Quoiqu'il fût en droit de croire le sujet épuisé, M. Paul Mantz ne se serait pas refusé certainement à rompre de nouvelles lances en l'honneur du grand art méconnu, abaissé même par des admirations excessives et mal placées ; le souci des hautes fonctions qu'il remplit en ce moment ne lui laissant aucun loisir, nous allons essayer de le suppléer après avoir réclamé, comme d'usage, l'indulgence du public.

Commençons par adresser aux organisateurs de l'Exposition toutes nos félicitations ; leur idée et la façon dont ils l'ont mise en pratique ne méritent que des éloges. En réunissant à l'École des beaux-arts une aussi impor-

tante fraction de l'œuvre de Courbet, MM. Antonin Proust, Castagnary et la famille du peintre rendent un service signalé à l'art et à la mémoire de Courbet. Dès l'entrée, il est impossible de ne pas être frappé de la généro-



L'HOMME A LA CEINTURE DE CUIR.

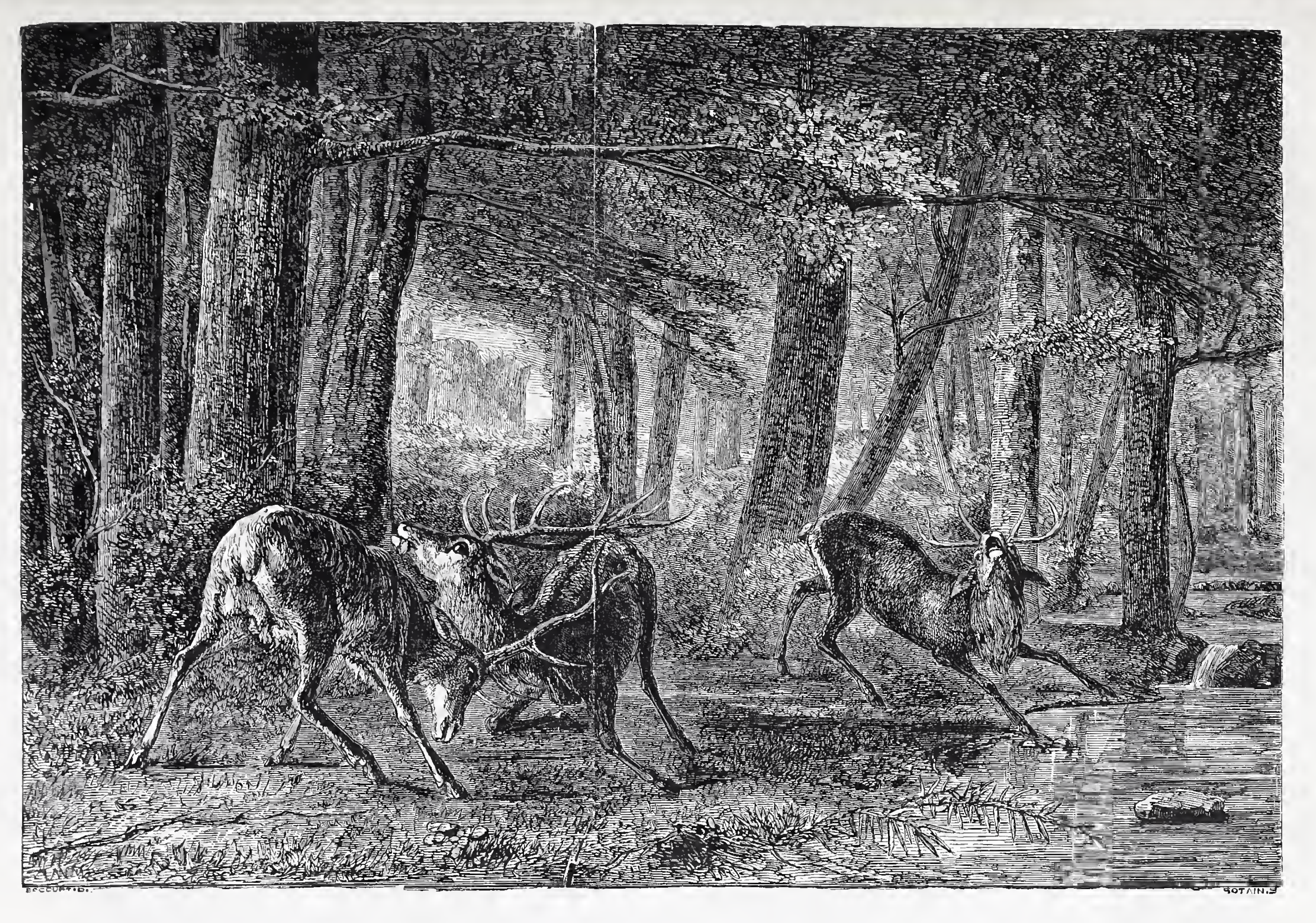
(Portrait de Courbet par lui-même (1849). — Musée du Louvre.)

sité avec laquelle ce robuste ouvrier envisageait la besogne qui incombe au peintre. Son œuvre est faite de tableaux de toute nature et de toute dimension ; paysages, marines (paysages de mer, selon sa propre expres-

sion), animaux, fleurs, fruits, portraits, scènes de la vie des villes, scènes de la vie des champs, allégories même, quoique le mot seul d'allégorie le mît fort en colère, il a tout vu, tout rendu dans le domaine du palpable. Quelle leçon pour tant de nos peintres qui passent leur vie, fort honorée du reste, autour du même sujet, du même bonhomme, du même mannequin ! Cette vue d'ensemble donne de l'envergure au talent de Courbet ; elle grandit l'homme, c'est incontestable. Dans quelle mesure? Nous allons essayer de le dire sans parti pris de flatterie non plus que de dénigrement.

« Nous vivons dans un temps, disait il y a peu de jours M. Renan, où il y a des inconvénients à être poli ; on vous prend à la lettre. » Les œuvres de Courbet sont en ce moment traitées avec une politesse qui nous semble exagérée ; c'est du reste la contre-partie naturelle des outrages immérités qui les ont accueillies à leur naissance. Pour notre part, nous tâcherons de ne tomber dans aucun excès, en cherchant la vérité dans ce juste milieu où elle aime à se tenir. Quels que soient notre respect et notre sympathie pour le talent de Courbet, il nous répugne de voir en lui un grand maître, et surtout de le proclamer le plus grand artiste contemporain comme l'ont fait certains enthousiastes de la dernière heure. On a mené grand bruit dans les journaux de l'hommage un peu tardif qu'aurait rendu au maître d'Ornans un des vétérans les plus respectés de notre ancienne école de peinture. Dans le cérémonial de cette amende honorable, qui avait pour théâtre la salle Melpomène de l'École des beaux-arts, le nom de Rembrandt aurait été mis en avant comme le seul digne d'être prononcé à côté de celui du nouveau dieu. Ceci passe vraiment la permission ; Courbet lui-même eût tressailli sous cette caresse d'ours, et l'on sait pourtant que les plus lourds pavés de la flatterie s'émoussaient sur son épiderme de paysan franc-comtois. Le peintre de l'*Enterrement d'Ornans*, qui n'accordait pas facilement son estime, a eu quelques égards pour son collègue des *Disciples d'Emmaüs ;* il lui fit même l'honneur de copier son portrait (le *Rembrandt* par lui-même, de la pinacothèque de Munich), mais les relations n'allèrent pas plus loin. En dépit de l'attention flatteuse dont il avait été l'objet, Rembrandt, nous le constatons avec peine, a gardé son quant à soi avec une opiniâtreté jalouse : Courbet n'a pu lui arracher aucun de ses secrets. C'est dommage, car le poète de la lumière, le merveilleux visionnaire qui peignit l'espace et l' « au delà » des choses, l'inventeur du clair-obscur enfin, avait beaucoup à lui apprendre.

Mais laissons là Rembrandt et tous ces racontages de journaux où, sous le couvert de noms respectés, il ne serait pas impossible de découvrir l'hommage intéressé de quelque ingénieux marchand ; nous avons à combattre des opinions plus sérieuses et surtout plus sincères. M. Casta-



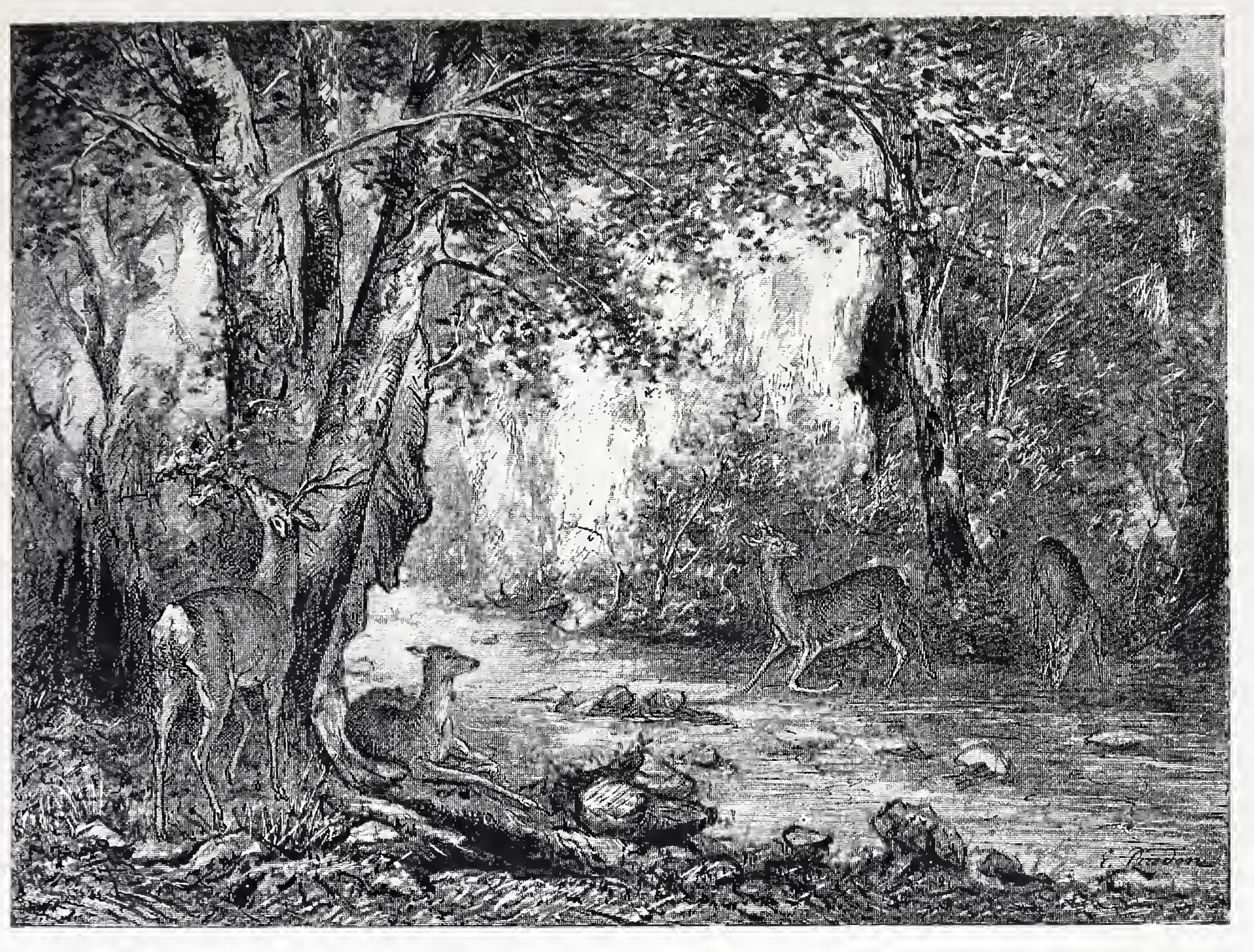
LE COMBAT DE CERFS, PAR COURBET (1861).

(Musée du Louvre.)

gnary, à qui les travaux sévères du Conseil d'État n'ont pas fait oublier qu'il fut un des plus vaillants critiques d'art de ce temps, a repris la plume pour honorer la mémoire de celui dont il avait été le champion autorisé à l'heure des grands combats. L'intéressante préface qu'il vient d'écrire pour le catalogue de l'exposition de Courbet appartient au genre dithyrambique; personne n'en sera surpris. On ne doit pas s'étonner non plus que, dans cette fanfare de victoire certaines notes nous paraissent un peu forcées ; la modération n'est pas la vertu ordinaire des triomphateurs. Or Courbet triomphe et avec lui M. Castagnary, si étroitement mêlé aux luttes d'autrefois. L'État et les amateurs se disputent les œuvres de son peintre ; les marchands ont le vertige ; ils craignent de pécher par modestie en demandant des prix décuples de leurs déboursés; c'est un délire universel qui eût tourné la tête à ce pauvre Courbet en personne, si enclin qu'il fût à se glorifier soi-même et à ne s'effaroucher d'aucun hommage.

C'est un office déplaisant, quoique renouvelé de l'antique, celui de contempteur d'une gloire aussi bruyamment acclamée, alors surtout qu'on nourrit certaines tendresses à l'endroit du héros de la fête. Nous aimons sincèrement Courbet. Nous avons même fait des démarches, il y a quelques années, auprès du directeur de l'École des beaux-arts, — c'était alors M. E. Guillaume, — à l'effet d'obtenir que ce sanctuaire de l'art abritât pendant quelques jours une exposition des œuvres du maître d'Ornans. M. Guillaume ne se montra pas hostile à ce projet, mais des obstacles tout matériels en empêchèrent la réalisation immédiate. C'est aujourd'hui chose faite; nous n'avions jamais douté du succès; il est éclatant, incontestable ; nous ne nous donnerons pas le ridicule d'y contredire, après l'avoir désiré et prévu. Mais la raison ne perd jamais ses droits ; on nous permettra de protester en son nom et d'essayer de contenir l'enthousiasme dans les limites qu'elle assigne, et qui nous paraissent singulièrement dépassées.

La nature d'artiste de Courbet ne nous semble pas de celles dont on fait les grands maîtres. Nous ne discuterons pas son esthétique, on sait quel cas il faisait lui-même de ses théories. Nous ne contesterons pas son droit à ne vouloir peindre que ce qui est visible; ce procès-là est gagné depuis longtemps en France. Peintres et amateurs sont du reste animés d'un scepticisme parfait ; ils ne croient qu'au talent et s'inclinent respectueusement devant toutes les formes qu'il revêt. Un champ de l'admiration qui va de Puvis de Chavannes à Courbet nous semble assez vaste pour qu'on ne risque pas de laisser dehors un homme de valeur; le mérite du maître d'Ornans crève littéralement les yeux; aveugle qui le nierait.



REMISE DES CHEVREUILS AU RUISSEAU DE PLAISIRS-FONTAINE (DOUBS), PAR COURBET (1866).

Laissant de côté les comparaisons, nous prenons Courbet comme il est, comme il a voulu être, comme ses plus chauds admirateurs nous le présentent, et nous le discutons. « On pourra dire de lui, écrit M. Castagnary [1], il fut une réceptivité ; — eh ! qui oserait affirmer que ce ne soit pas là précisément la qualité essentielle du peintre ? » Sans doute, la faculté de recevoir des impressions est très précieuse pour le peintre, on peut même dire indispensable; mais nous en savons une non moins indispensable, c'est la faculté de rendre les impressions reçues. Or Courbet, si bien doué pour recevoir, ne restitue, à notre avis, qu'une partie des richesses qu'il accumulait en lui. Sans sortir des choses visibles, est-on bien sûr qu'il les ait rendues comme il les percevait, comme nous les voyons tous? Son œil, cet œil impeccable dont on veut le douer, discernait sans doute trois dimensions dans les corps; il se rendait compte des modifications que l'air ambiant et la distance apportent dans leurs formes et leurs colorations; pourquoi n'a-t-il pas eu la générosité de nous rendre ces impressions diverses dont les nuances exquises charment tout œil humain qui n'est pas fermé aux choses de l'art? Si brillantes, si fraîches que soient les toiles de Courbet, quand l'horizon n'est pas borné par des tentures ou par une muraille qui restreignent l'espace, le regard vient immédiatement se heurter contre les fonds, tout déconcerté de voir au premier plan des objets que leur taille relative reléguait dans les lointains. On serait tenté au premier abord d'incriminer la perspective de l'artiste, mais l'analyse vous conduit à reconnaître qu'elle est le plus souvent exacte. Il suffirait d'un rien, d'un souffle pour remettre les choses en l'état et ramener l'équilibre; ce rien, dont l'absence nous attriste et nous resserre la poitrine, c'est l'air.

Jamais nous ne consentirons à proclamer homme de génie un peintre qui oublie l'air dans ses paysages. Courbet, hâtons-nous de le dire, ne mérite pas toujours le reproche que nous lui adressons ; mais il ne faut pas mettre ces heureuses exceptions au compte d'un repentir passager. S'il arrive parfois qu'on respire librement devant ses toiles, c'est qu'il n'avait à exprimer la notion de l'air que dans une mesure restreinte pour rendre convenablement le sujet de son choix. S'agit-il de peindre des montagnes? la nature qui se montre avare d'air dans les hautes régions du sol, masque elle-même la défaillance de l'artiste ; les plans n'existant plus, le peintre n'a plus à s'occuper de les traduire : ce silence l'empêche de mentir. Le même bonheur involontaire l'accompagne quand il s'enfonce sous les rochers à la recherche d'une source ; nous nous rencontrons avec

1. *Catalogue de l'Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts* (mai 1882). In-8° de 92 pages. Imprimerie E. Martinet.

M. Castagnary pour affirmer que « nul ne peignit jamais en traits si francs et si justes cette humidité frémissante et vivante ». Dans les marines, le ciel qu'il peint admirablement l'entraîne parfois dans l'espace, et nous l'y suivons avec un plaisir sans mélange. Enfin, il bénéficie, comme tous les peintres, d'heureux hasards du pinceau ou de circonstances indépendantes de sa volonté, et qui lui viennent en aide. Voici, par exemple l'*Atelier* : le charme de cette immense toile ne lui vient-il pas en grande partie de ce que l'harmonie en est adoucie, tranquillisée par la tonalité grise, indécise des fonds que Courbet n'a pas eu le loisir de peindre, ou qui ont disparu sous l'injure des pérégrinations nombreuses à la recherche d'un cadre? Les malheurs n'ont point abattu la fierté de la peinture: ils lui ont au contraire donné une allure qu'elle n'avait pas autrefois.

C'est le temps encore qui s'est chargé de corriger les imperfections du *Combat de cerfs*, cet admirable tableau ; il a fait les sacrifices que Courbet était impuissant à accomplir. Le voile noir qui s'étend sur le paysage a fait disparaître en grande partie les fautes de perspective, que l'on reprochait au peintre. Nous pouvons l'en féliciter, mais non lui en faire honneur. Partout ailleurs, devant toutes les toiles qui ont conservé leur fraîcheur primitive, les remises de chevreuils, les paysages des bords de la Loue, les scènes de chasse, les « neiges », les fameux *Casseurs de pierre*, même, l'admiration se trouve contenue par cette marque toujours présente du pêché originel de l'artiste, le manque d'air. Les verdures pendent inertes, les arbres, les personnages ou les animaux sont plaqués sur les fonds : la puissance et la justesse des tons donnent bien une image saisissante de la nature, mais d'une nature figée, immobilisée comme si on l'entrevoyait dans une expérience de laboratoire, sous la cloche d'une machine pneumatique.

Nous retrouvons précisément dans cette exposition deux tableaux supérieurs de Courbet : le *Ruisseau du Puits-Noir* et le *Château d'Ornans*. Ils faisaient autrefois partie de la collection de M. Laurent Richard et nous avons eu occasion de les saluer à leur passage quand cette collection fut dispersée. Nous avions été frappé, comme nous le sommes encore aujourd'hui, de la puissance objective de ces peintures et nous constations qu'elles étaient très voisines de la réalité, telle qu'elle se manifeste dans le phénomène inconscient de la vision, c'est-à-dire dans ces moments où l'on *voit sans voir*, parce que l'esprit est autre part. « La nature, écrivions-nous, nous fait apercevoir de tous côtés des tableaux naturels, traités dans la manière de Courbet, si l'on peut s'exprimer ainsi ; images sans pose, sans parti pris, confuses au premier abord de cette confusion qui résulte de la netteté universelle, et n'ayant aucun souci des lois de la perspective. Pour

y voir un tableau, il est nécessaire de prendre son temps, de faire son choix, de localiser son attention ; en un mot, il faut corriger par un travail intellectuel les *erreurs* de la Nature. » Mais, ajoutions-nous, « ce travail de la pensée, lequel des deux doit le faire en peinture, de l'artiste qui exécute un tableau, ou de l'amateur qui est appelé à le voir » ? Et modestement nous concluions à laisser cette importante partie de la tâche à celui qui l'avait entreprise : l'exemple des grands maîtres nous servait à étayer cette opinion hardie.

Courbet est un admirable peintre de surfaces planes : donnez-lui un mur, il le soulève de ses robustes épaules et le transporte sur la toile ; un exemple nous suffira : vit-on jamais peinture plus solide, d'une réalité plus frappante que celle de la *Falaise d'Étretat* ? Un maçon s'y tromperait. Le malheur est que le maître soit enclin à se servir toujours des mêmes matériaux et de la même pratique. Qu'il ait à construire un rocher, un corps de femme ou les vagues de la mer, il commence par gâcher serré, puis transportant sur la toile une couche épaisse de pâte, il l'étale au couteau. Le système a du bon ; si Courbet ne l'a pas inventé, il l'a du moins perfectionné à un tel point qu'on peut lui attribuer les honneurs de l'invention. Il obtient par ce moyen des tons d'une puissance et d'une franchise remarquables, modelés en pleine pâte par des épaisseurs ; les stratifications habilement ménagées, accrochent et renvoient la lumière de toutes leurs arêtes ; c'est un éblouissement pour l'œil. Voilà le bon côté, voyons le revers ; ces belles surfaces émaillées ne reflètent avec tant d'éclat la lumière que parce qu'elles ne se laissent pas pénétrer par elle : le ton y perd en transparence. De là vient que ces vagues magnifiques semblent taillées dans un bloc de malachite par la main d'un sculpteur. Elles sont superbes de coloration et de tournure, mais elles manquent de ce qui est la vie des eaux, la transparence et le mouvement.

Nous ne parlerons pas du goût de Courbet; nous nous sommes promis de borner la discussion à la critique des qualités purement plastiques qu'on lui reconnaît. Dessinateur, il est d'une incorrection et souvent d'une insuffisance telles que ses admirateurs eux-mêmes renoncent à le défendre. Toutes ses figures humaines ou animales sont modelées à la diable, et rachètent trop rarement par un mouvement ressenti les hérésies anatomiques que l'œil le moins exercé y découvre. Examinons maintenant les portraits, sans aller chercher des comparaisons écrasantes et parfaitement inutiles : à une ou deux exceptions près, la personnalité du modèle est absente ou vue seulement par le côté qui nous intéresse le moins dans un ouvrage de cette nature, la coloration, la tache du visage. Dans les figures nues ; la *Femme au perroquet*, la *Bai-*

gneuse ou ce groupe bizarre dont on a fait au catalogue une scène mythologique, *Vénus et Pysché*, par respect pour la morale, partout enfin où Courbet s'est attaqué à l' « académie », nous admirons de magnifiques surfaces d'une coloration riche et souvent exquise, mais les membres sont mal dessinés, mal attachés, mal éclairés, et au demeurant ils sonnent creux sous leur puissante enveloppe.

Encore une fois nous ne pouvons accepter que ce maître-ouvrier pein-



FLEURS SUR UN BANC, PAR COURBET.

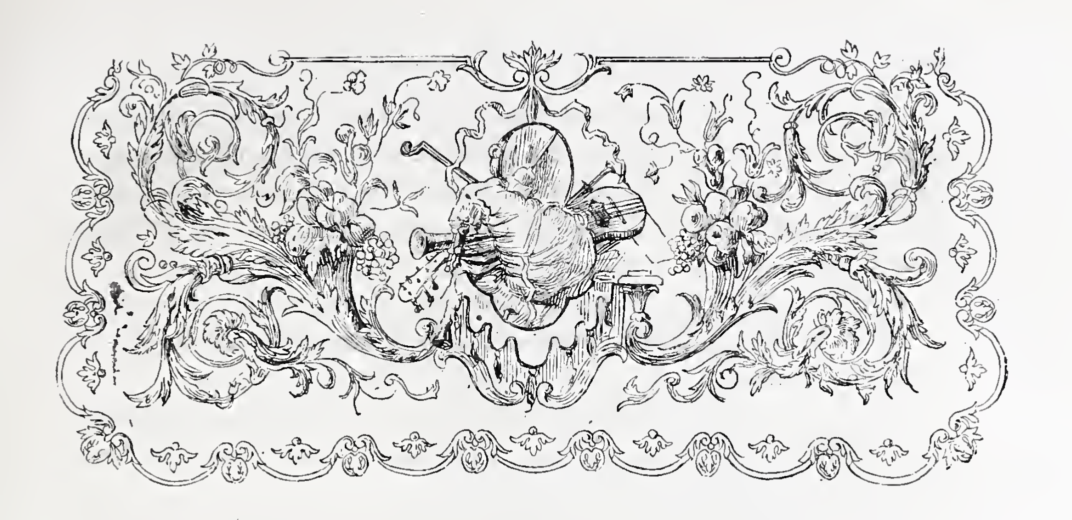
(Fragment d'un tableau de la collection de M. Faure.)

tre soit élevé au rang des grands maîtres, et c'est pourquoi nous avons épluché son talent avec une rigueur peut-être excessive; notre admiration très sincère pour les côtés sains, élevés de son art, la variété et l'importance de son œuvre, ne s'exalte pas au point de nous enlever tout sang-froid. Nous croirions manquer au respect qui est dû aux maîtres d'autrefois et à ceux que nous avons le bonheur de posséder encore aujourd'hui si nous ne protestions pas, dans une revue comme celle-ci, contre cet oubli de toutes les règles de la hiérarchie. Ces règles ont leur raison d'être en art aussi bien que dans les lettres et dans les sciences; les artistes n'échappent point à la loi générale de classement qu'il a fallu édicter pour que le Livre d'or de l'esprit humain méritât d'être feuilleté et servît à quelque chose.

Courbet est un coloriste d'une puissance exceptionnelle et souvent de la délicatesse la plus rare. Il a rendu de réels services à l'art contemporain, en démontrant hautement par ses œuvres que la peinture pouvait être aimée pour elle-même : une bonne santé, de la fraîcheur et de la naïveté lui tenant lieu parfois des avantages que donne la culture intellectuelle. C'est un homme de génie, si l'on veut, mais il faut d'abord s'entendre sur le mot : s'il suffit d'avoir un talent inné, une aptitude extraordinaire dans la pratique du métier, de produire des travaux où se révèle une invention personnelle, le génie de Courbet ne sera contesté par personne. Mais en le conviant au banquet des dieux de la peinture nous n'aurons garde d'oublier que sa place n'est pas à la table d'honneur ; il ne saurait frayer avec les gros bonnets de l'Olympe ; c'est une nature trop rustique. S'il est vrai qu'il pourrait donner à certains une leçon de peinture, — on sait avec quelle bonne grâce il s'offrait à rendre ce service, — il s'exposerait de son côté à recevoir de l'interpellé de précieux enseignements accompagnés peut-être d'observations peu flatteuses, comme celle-ci : « Ce n'est décidément pas pour vous qu'a été inventé le dicton : *Mens agitat molem.* »

ALFRED DE LOSTALOT.





LE SALON DES ARTS DÉCORATIFS



L'Union centrale a ouvert son Salon des arts décoratifs à la même heure que le Salon annuel et à côté de lui; protestation encore discrète, mais qui pourra devenir éloquente dans l'avenir, contre cette espèce d'ostracisme dont les artistes qui prétendent se livrer à l'art pur frappent ceux qui montrent quelque souci de la destination de leurs œuvres. Lorsqu'il s'agit de peintures, le palier de l'escalier du palais des Champs-Élysées est assez bon pour elles. Et encore n'y admet-on que celles dont la figure humaine constitue le principal : tableaux en définitive plus ou moins composés suivant les règles de l'esthétique spéciale aux œuvres qui, étant destinées à être marouflées sur un mur, doivent s'accorder avec l'architecture qui les enveloppe.

Quant à celles où l'ornement domine la figure et occupe la première place, il n'en est et ne peut en être question, qu'il s'agisse de peinture ou de sculpture. Pour des gens capables de donner des dimensions héroïques à un chiffonnier bourrant sa pipe, composer un ornement est déchoir. Pour un peu, ce serait faire œuvre servile.

L'Union centrale a donc voulu rendre les honneurs qui lui sont dus à ce que le Salon, toujours aussi exclusif que lorsqu'il était officiel, se refuse à admettre.

Prise un peu de court, elle ne peut prétendre, assurément, avoir réalisé du premier coup tous ses désirs et réuni un ensemble d'œuvres dont le caractère décoratif fût incontestable.

Parce qu'en un panneau une des deux dimensions domine, ou parce que le peintre s'est contenté de brosser une ébauche, il ne faudrait pas supposer que la forme du cadre, pas plus que l'inachevé, suffisent à donner le caractère de décoration à une peinture ; de même qu'un tableau qu'on entoure d'une bordure, ou qui ressemble de prime abord à une tapisserie usée, ne constitue pas par cela seul un modèle de tapisserie. Dans la composition une certaine eurythmie ; dans le dessin une certaine abréviation, qui est une des conditions du style et qui n'exclut point la grâce elle-même ; dans la couleur une certaine unité qui résulte souvent de la décoloration des lumières et une tenue qui provient de ce que chaque chose est simplement modelée par les différents tons d'une même nuance : telles sont, à notre avis, les conditions de la peinture décorative. Le japonisme, il est vrai, a substitué la dissymétrie au parallélisme des lignes et des masses, mais en exagérant tellement les autres principes qu'il a substitué les à-plat au modelé même le plus sommaire.

Quant à la sculpture, elle est liée avec l'architecture d'une façon si intime, que c'est une pratique nouvelle de l'exécuter sans destination précise. Mais si le jardin du palais des Champs-Elysées est assez accessible aux œuvres qui doivent faire partie d'un ensemble décoratif, on n'y accueillerait pas plus que dans les salles du premier étage celles où l'ornement domine.

Par exception, on veut bien exposer quelques pièces d'orfèvrerie en faveur des figures qui les décorent, mais à la condition qu'elles soient d'une inutilité flagrante. L'utile, en effet, est proscrit du Salon. Or c'est l'application de l'art à l'utile que l'Union centrale veut encourager avant tout.

Elle ne s'explique pas qu'une institution assez libérale pour admettre aux honneurs de l'Exposition les timides essais de demoiselles bien appliquées à copier sur une plaque de faïence ou de porcelaine les composi-

PROJET DE M. FALGUIÈRE POUR LE COURONNEMENT DE L'ARC DE TRIOMPHE.

(Croquis de l'artiste d'après sa maquette.)

tions de leur professeur, refuse ces mêmes peintures qu'on lui présentera sur la panse d'un vase ou sur le fond d'une assiette, et que si un orfèvre est admis à exposer un bouclier qu'il aura composé, repoussé et ciselé lui-même, on le renvoie avec telle pièce usuelle, également parée du charme de l'art qui sera tout entière sortie de son imagination et de ses mains.

Elle a donc voulu accueillir ce que le Salon des artistes dédaigne ou repousse, mettant ainsi d'accord les faits et la logique, car elle tient en égale estime toute chose, ancienne ou nouvelle, à laquelle l'art aura donné son caractère, tandis que beaucoup n'acceptent rien que des mains du temps.

Afin de mettre un peu d'ordre parmi toutes les choses comprises sous ce titre général : « les Arts décoratifs », les organisateurs de leur exposition ont adopté une classification qui va nous servir de guide pour l'examen sommaire de ce qui la compose.

Architecture décorative. — Une architecture qui ne serait pas décorative ressemblerait beaucoup à de la construction ; aussi c'est de la décoration intérieure, à l'aide de motifs d'architecture, qu'il s'agit surtout dans cette section, fort peu importante, il faut l'avouer. Nous n'y trouvons guère que les intérieurs de M. A. Vauquier, qu'il nous faut aller prendre parmi les cartons de tapisserie, et qui ont le tort de trop faire songer à des décorations de théâtre, s'ils ont le mérite d'une exécution des plus habiles.

Chez M. Sandier, qu'ont influencé les meubles exposés par les Anglais en 1878, l'habileté l'emporte parfois sur le goût, et sacrifie trop aussi au décor théâtral.

Sculpture décorative. — Cette section est des plus importantes, tant par les modèles de ce qui a été déjà fait que par les maquettes de ce qui serait à faire.

Un projet domine tout dans cette section, en effet, bien qu'il ne soit représenté que par quelques figures en cire ébauchées avec une verve endiablée, mais trop sommairement pour qu'on en puisse saisir autre chose que la composition et l'allure. C'est le *Couronnement de l'Arc de Triomphe*, exécuté par M. Falguière sur l'initiative de M. Antonin Proust pendant son passage à l'éphémère ministère des arts, dont il fut le commencement et la fin, et qui renaîtra peut-être un jour afin de compléter l'organisation des services des beaux-arts qu'il avait entreprise et qu'il a laissée déjà très améliorée.

Bien des projets ont été naguère ébauchés pour couronner l'Arc de Triomphe de l'Étoile, et il fut longtemps question de celui qu'avait proposé Barye. Mais deux motifs l'avaient fait ajourner : la dépense et la crainte de rompre la sévère unité de ce monument grandiose, qui semble si complet déjà et dans lequel les lignes et les masses de l'architecture sont en si harmonieux accord avec les saillies de la sculpture.

Il manque de couronnement; mais ce défaut auquel nous sommes habitués n'ajoute-t-il pas à ses qualités? Aussi, avant de se lancer dans la périlleuse entreprise de le compléter par un groupe qui, dominant sa masse, pourrait n'être point enveloppé par elle, avait-on pensé qu'il fallait y regarder à deux fois, et y regarder d'autant plus que le groupe de M. Falguière montrerait plus de mouvement et de vie. Eût-il toutes les qualités que possède le *Chant du Départ* de Rude, que l'on devrait hésiter encore; car l'un se meut au milieu des larges marges d'un mur lisse qui l'encadre de toutes parts, tandis que l'autre profilerait sur le ciel les irrégularités inévitables de sa silhouette et les maigreurs de ses figures dont le grand air dévorerait les contours. Aussi avait-on songé à profiter d'une fête publique en y dépensant une somme considérable pour réaliser en charpente, en toile et en plâtre l'ensemble immense dont nous avons la maquette sous les yeux.

Une simple décoration peinte serait trompeuse, car il y aurait à étudier les déformations résultant de la perspective. Il y aurait à savoir si la figure que porte le char domine assez le groupe pour être aperçue d'ailleurs que du rond-point des Champs-Élysées, et si la saillie de la corniche ne cachera pas le tout pour quiconque ne sera pas éloigné de plusieurs centaines de mètres de l'édifice. Il vaut mieux dépenser quelques dizaines de mille francs en un essai, que quelques centaines pour une réalisation qui pourrait être un désastre malgré le mérite de l'œuvre.

Cette section se complète des esquisses remarquables de M. Barrias pour le pavillon de Marsan ; de M. Blanchard, pour une fontaine ; de M. Delaplanche qui, malgré l'ampleur de ses compositions, laisse voir qu'il est né à Belleville ; de M. Legrain, ornemaniste d'un talent si souple, pour l'Hôtel de Ville; de M. Moreau-Vauthier, qui rappelle Jean Goujon dans l'arrangement de l'écu du génie civil, et de M. A. Millet enfin, qui a illustré de figures d'un si grand caractère la façade si originale dans sa nouveauté que M. E. Corroyer a élevée pour servir d'entrée au Comptoir d'Escompte.

PEINTURE DÉCORATIVE. — Tout n'est pas inconnu dans cette section, et plusieurs plafonds que l'on a déjà vus au Salon placés le long d'un mur reviennent ici placés, plusieurs du moins, ainsi qu'ils devraient être.

Tel est celui que M. Carolus Duran a intitulé *Gloria Mariæ Medicis*, dont le titre pèche un peu contre la latinité, si l'œuvre pèche parfois contre la perspective. La placera-t-on jamais dans la salle du palais du Luxembourg où elle est destinée? On dit que la chose est impossible, le peintre ayant peint son plafond sur les dimensions du vide de la salle et non sur celles de la voussure qui doit l'encadrer et qui lui avaient été données. C'est ainsi que beaucoup de peintres modernes comprennent la décoration.

Il en est de même de la scène d'abattoir de M. Gervex, plafond destiné, avec d'autres peintures du même caractère, à décorer la salle des mariages de la mairie de la Villette.

Que de talent mal dépensé ! et que les habitants de la Villette seront flattés lorsqu'ils viendront à la mairie, en leurs habits du dimanche, de se voir si vulgaires en leurs costumes de tous les jours et de se retrouver eux-mêmes en guise d'idéal!

Remarquez, en passant, l'importance que tous les peintres de la réalité donnent aux garçons de bureau des mairies dans leurs prétendues décorations. C'est qu'ils trouvent sur eux un uniforme qui les fait échapper précisément aux vulgarités où ils se plaisent.

Et que l'on n'aille pas nous objecter, lorsqu'on nous met en plafond un abattoir d'où il pourra tomber des pailles ensanglantées sur nos têtes, et, en panneaux, des déchargeurs de charbon, un mariage de gens du quartier ou une déclaration de naissance, que Rembrandt a bien peint la *Ronde de nuit* représentant les gardes urbaines de son temps et les *Syndics des drapiers*; que Van der Helst et Franz Hals ont peint des corporations entières et ont fait des chefs-d'œuvre.

D'abord le costume était pittoresque, et puis ces chefs-d'œuvre n'étaient pas destinés à être encastrés dans la corniche d'un plafond ou dans les moulures d'un panneau, composées, profilées, sculptées et décorées dans le style et avec tout le luxe d'un art traditionnel. Ce ne sont que des portraits qu'on accrochait au mur, et la différence est grande.

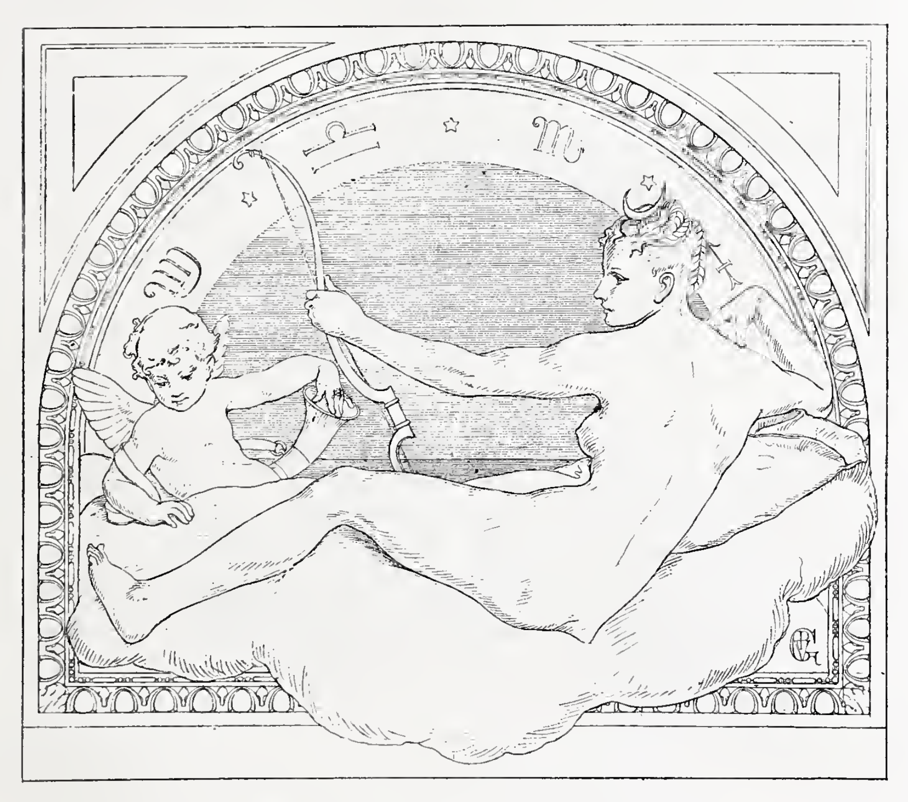
Tant que l'on n'aura pas imaginé une architecture nouvelle en accord avec les sujets imaginés par M. Gervex, nous nous refuserons à les classer parmi les œuvres décoratives[1].

1. La thèse contraire a été soutenue avec beaucoup d'esprit et de talent, quelques pages plus haut, par M. Antonin Proust. Nos lecteurs savent que la *Gazette* est une tribune ouverte à des opinions souvent très opposées et que l'administration du journal respecte avant tout l'indépendance de chacun de ses collaborateurs, même quand elle ne partage pas ses idées.

(N. D. L. R.)

Nous avions déjà vu, mais dans la même position verticale, le plafond que M. Tony Robert-Fleury a peint pour une des salles du Luxembourg, et qu'il a encadré d'ornements en camaïeu très étudiés, dans le style de la Renaissance.

La *Vénus marine,* plafond de M. J. Mazerolle, d'une coloration si légère



DIANE, PANNEAU DÉCORATIF PAR M. GALLAND.

(Dessin de l'artiste.)

avec ses verts nacrés fouettés de rose; la *Psyché et Zéphir,* d'un dessin si élégant et d'un ton d'ambre doré si fin de M. J. Machard; la *Junon et l'Amour,* qui lui fait pendant et pour lequel M. G. Ferrier, qui semble en être encore à chercher sa voie, a quitté M. Bonnat pour se rapprocher de M. P. Baudry; et la *Phœbé,* de M. Tony Faivre, composition un peu froide en certaines parties, sont des œuvres nouvelles que nous aurions voulu voir enveloppées par la pénombre d'un plafond, au lieu de les voir crevées par le jour brutal qui frappe contre les murs.

Que dire des compositions de M. P.-V. Galland comprises dans cette section, quand il faudrait s'occuper de lui dans toutes ?

Est-ce qu'elles n'appartiennent pas à l'architecture décorative même, ces études si sincères de plantes, de graminées ou de coquilles qu'il a ingénieusement transformées en une colonne, ou en une moulure, ou en une frise? Et la preuve, c'est que toutes les fois que nous pénétrons dans la salle qu'il s'est réservée, nous y rencontrons un architecte en flagrant délit d'étude.

Elles appartiennent aussi à l'architecture décorative ces indications si multiples et si variées de panneaux, de voussures, de voûtes et de plafonds, dont de si élégantes figures, à peine indiquées d'un trait, peuplent les compartiments et les caprices : gribouillis où se mêlent d'une si réjouissante façon le crayon noir, la sanguine et le crayon blanc. Et puis ces études peintes de femmes et d'enfants en camaïeu, vert ou rose, elles se classent aussi dans la même section, puisqu'elles servent de préparation à ces panneaux où cet art tout français, pour contemporain et pour personnel qu'il soit, se rattache si évidemment à la grande école de Fontainebleau.

Tout cela montre autre chose encore. C'est le goût et la volonté de prendre la nature pour appui, tout en suivant la tradition, et c'est par cette alliance seule que l'art décoratif peut se renouveler.

Bien qu'elles nous semblent surtout des premières pensées de figures en relief, les maquettes de M. Carrier-Belleuse, étant des dessins, ont été classées parmi les peintures décoratives. Les génies de Clodion et de Prud'hon sont certainement frères de celui qui inspire M. Carrier-Belleuse, tout en lui laissant sa personnalité. Pour être d'un homme habitué à traduire sa pensée surtout par le relief, ces dessins sont loin d'être d'un maladroit; ils témoignent même, par la légèreté de leurs égratignures blanches sur un papier teinté, d'une habileté consommée qui est loin de nuire au charme de figurines si élégantes dans leur préciosité.

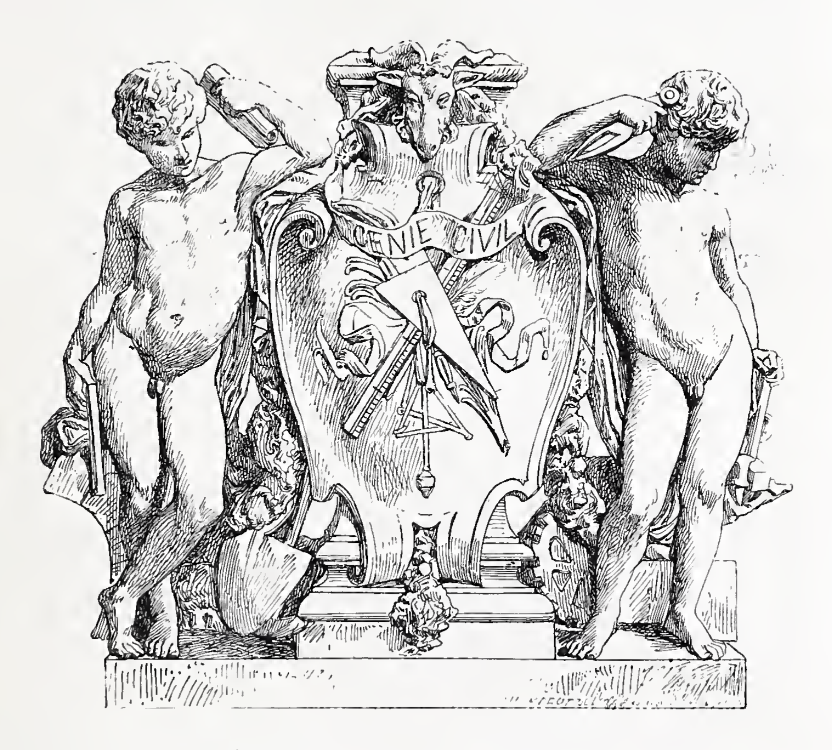
M. F. Régamey apporte une note nouvelle : c'est le japonisme. Japonisme moins franc dans les colorations, moins vivant dans le dessin que les originaux, mais dont les types ont été étudiés dans le pays lui-même et qui peut introduire dans la décoration de certaines maisons la fantaisie de conceptions exotiques.

C'est du japonisme aussi que l'éclatant panneau les *Flamants*, dont Mlle Abbema s'est plu à accentuer les colorations grises et roses par une touffe d'iris aux fleurs violettes. Un botaniste prétend qu'il les faudrait jaunes parce qu'ils poussent dans l'eau.

Une salle a été réservée aux paysages de M. Cazin. Autant que tout

autre nous sommes touché par la délicatesse de leurs colorations. Ce sont d'exquises symphonies dans le gris, comme certains morceaux de musique de chambre où Mozart se complaît à entourer un thème discret de modulations charmantes ; mais elles n'ont ni l'ampleur ni l'éclat des partitions d'orchestre.

Ces paysages possèdent l'unité des colorations, qui est déjà une des



LE GÉNIE CIVIL, PAR M. MOREAU-VAUTHIER.

(Groupe pour l'hôtel de ville de Paris.)

conditions de la peinture d'ornement ; mais elles n'ont point encore cette architecture des terrains et des plantes qui rendent si décoratives les moindres compositions de Corot.

Parmi les maquettes, nous noterons celle du grand diptyque de M. Guillaume Dubufe : la *Musique sacrée et la Musique profane*, qu'accompagnent les études qui ont servi à l'exécution de l'œuvre colossale exposée au Salon ; celle de la *Pénélope* de M. D. Maillart, celles enfin des diverses décorations que M. D. Laugée a peintes pour quelques édifices civils ou religieux, et parmi lesquelles la *Glorification de saint Louis*, nous semble une des maîtresses œuvres de l'école moderne.

Métallurgie et Orfèvrerie. — Cette section assez pauvre ne renferme de vraiment remarquable que l'*Épée d'honneur* offerte au général de Cissey, supérieurement exécutée par M. Froment-Meurice d'après M. A. Mercié, et les étains de M. J. Brateau.

Tapisseries. — Les manufactures de l'État et MM. Braquenié et Cie ont presque seuls contribué à garnir les murs de cette section. Si les maquettes de MM. W. Gaets, d'un caractère si franc, ont permis à MM. Braquenié de faire exécuter à Malines des tapisseries qui lui ont valu la médaille d'honneur à l'exposition de 1878 et qui forment une des plus belles décorations de l'hôtel de ville de Bruxelles, nous craignons que M. Baader, avec son immense *Retour de chasse*, ne lui crée de bien grandes difficultés. Les colorations ne sont en rien celles de la tapisserie, qui, par la vivacité et la franchise de ses colorations, doit être une chose éclatante en sa nouveauté, et qui puisse attendre que l'action du temps, en assoupissant ses dissonances, vienne y apporter l'harmonie des décolorations et des gris.

Les fleurs que M. Chabal-Dussurgey fait entrer en si grande proportion dans la composition des modèles qu'il peint pour la manufacture de Beauvais, dessinées et modelées par plans avec une précision qui ne laisse que bien peu de marge à l'interprétation, conviennent surtout et absolument même à la basse lisse, qui permet moins de liberté au tapissier que la haute lisse.

Quant à la manufacture des Gobelins, elle n'a pu envoyer que le modèle de l'un des quatre panneaux que M. Lechevallier-Chevignard a composés pour décorer la salle d'entrée du musée céramique de Sèvres, en y symbolisant, par d'élégantes figures encadrées dans un motif de la Renaissance, les quatre opérations de la céramique : le tournassage, la sculpture, la peinture et la cuisson; — puis deux des modèles des huit verdures qu'on exécute dans ses ateliers pour décorer l'escalier d'honneur du Sénat.

L'un de ces modèles est de M. Harpignies, l'autre de M. P. Colin; et l'on voit aisément, à la différence de la constitution de leur dessin d'abord, puis à celle de leurs colorations, à quelle interprétation l'on est astreint afin de les ramener à une certaine unité.

Il faudra quelque énergie chez tout le monde, depuis l'administrateur qui est responsable et l'inspecteur des travaux d'art, qui surveille et corrige, jusque chez les tapissiers qui exécutent et auxquels incombent la peine et l'honneur, pour mener à bien l'entreprise difficile d'accorder huit modèles fournis par huit paysagistes de tendances et de talents divers.

C'est M. le marquis de Chennevières qui nous a jadis donné ce labeur.

Avec la maquette de la décoration, dans le style de l'époque de



« TORNATURA » MODÈLE D'UNE TAPISSERIE, PAR M. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.

(Dessin de l'artiste.)

Louis XII, de l'ancienne salle de l'Échiquier de Normandie, aujourd'hui salle des Assises, M. Ch. Lameire a exposé celles d'une décoration de l'un des salons du rez-de-chaussée du palais de l'Élysée. Cette tenture

est aujourd'hui en exécution, en tissu velouté, dans les ateliers de la savonnerie, aux Gobelins, d'après les modèles dont trois panneaux sont exposés, panneaux décoratifs au premier chef, où la figure humaine n'est qu'un accessoire très secondaire, traitée cependant avec une grande allure et un parti pris qui sait donner du style jusqu'à la fumée qui s'échappe de la cheminée d'une locomotive.

M. P.-V. Galland se retrouve là pour quelques modèles des parties d'un ensemble que nous espérons voir réuni un jour dans les galeries du Salon des arts décoratifs.

Céramique, émaux, vitraux. — L'Exposition, qui devrait être si abondamment riche dans cette section, n'a que peu d'œuvres originales à nous montrer. Sans les cartons où M. Avisse nous montre par quelles séries de travaux préparatoires on arrive à décorer les vases d'apparat que fabrique la manufacture de Sèvres; sans le modèle du *Vase d'Hercule*, de M. Ch. Lameire; et, sans ceux des panneaux de trophées d'armes et d'armures, que M. A. Reiber a composés pour les vitraux que M. C. Oudinot a peints pour New-York, il n'y aurait presque rien à en dire.

Notons cependant un essai de terre cuite émaillée dû à la collaboration de M. Chedeville, pour le bas-relief, et de M. J. Lœbnitz pour les émaux. Ceux des della Robbia sont plus calmes et plus fins.

A côté des charmantes fantaisies en pâte blanche de porcelaine rapportées sur fond céladon, par M. Doat, et des verres émaillés de M. Brocard, les émaux modernes font triste figure.

Mobilier. — Rien, sauf d'immenses panneaux où, sur un fond qui rappelle le ton du cuir doré, des grandes plantes naturelles, en relief et métallisées, se combinent d'une façon plus bizarre qu'agréable avec des animaux fantastiques en plate peinture.

Mieux là que dans la peinture décorative on eût pu classer les charmants éventails de M. Tony Faivre.

Tenture et tissus. — Rien.

Costume. — Rien, même dans le catalogue.

Imprimerie et librairie. — Peu de chose. Des illustrations parfois médiocres parmi les livres fort chers que M. D. Jouaust imprime à petit nombre et qui, pour cela, deviennent une rareté; mais peu de ce qui portait jadis plus spécialement le nom de vignetures et de vignettes, c'est-à-dire peu d'ornements, de têtes de page, de fleurons et de culs-de-

lampe composés pour la typographie. M. Clodius Popelin, presque seul, en a dessiné avec son goût si particulier que M. A. Prunaire a gravés.

Tel est, dans ses œuvres principales, le Salon des arts décoratifs. Des tendances très diverses s'y manifestent, témoignant de la crise que traverse, dans d'autres œuvres, l'École française contemporaine, si l'on peut appeler école la réunion de groupes d'individualités en quête du nouveau afin d'atteindre le succès.

A côté de l'art traditionnel, sous prétexte de modernité, un art qui s'appelle démocratique tend à s'introduire. D'autres lui donnent un autre nom. Nous ne voudrions pas qu'on lui fermât la porte parce qu'un résultat peut sortir de ces tentatives. Mais nous croyons qu'il lui faudra toujours chercher l'au delà du réel, que nous coudoyons chaque jour et qui nous enveloppe. Et, dût-on nous qualifier de Brid'Oison, nous voudrions que, loin de se contenter d'à peu près, il s'occupât surtout de la forme et ne s'imaginât pas que l'inachevé est l'une des conditions de la décoration.

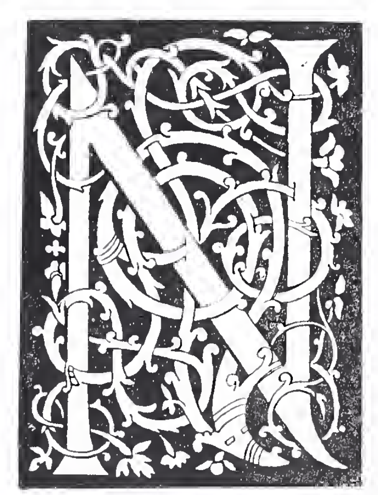
ALFRED DARCEL.



ILLUSTRATIONS

DES ŒUVRES DE FRÉDÉRIC LE GRAND

PAR ADOLPHE MENZEL[1]



ous venons de recevoir de Berlin un ouvrage de la plus haute valeur artistique. Il suffit de dire qu'il porte le nom de M. Menzel pour en marquer toute l'importance. C'est un tirage à part et de grand luxe, sur papier de Chine, des illustrations que l'artiste avait exécutées autrefois pour les *Œuvres de Frédéric II*.

Entre tout ce que M. Menzel a produit il n'y avait rien qui fût plus inconnu, non seulement du public français, qui se complaît volontiers dans son ignorance des gloires étrangères, ou du public anglais, plus facilement accessible, mais encore de l'Allemagne elle-même; et cependant M. Menzel a mis dans ce travail une somme immense d'invention et d'originalité. Notre regretté collaborateur, Edmond Duranty, dans l'étude si remarquable à tous égards sur Adolphe Menzel qu'a publiée la *Gazette des Beaux-Arts*[2], n'a cité que d'un simple mot l'illustration des *Œuvres du grand Frédéric*. Autant l'*Histoire de Frédéric le Grand*, par Kugler (1839), est populaire en Allemagne, autant l'œuvre qui nous occupe est ignorée. Elles diffèrent du reste essentiellement, l'une de l'autre. Dans la première l'artiste a pris son libre essor, sans contrainte, sans programme imposé. L'inspiration y est puissante, touffue et comme improvisée; c'est

1. Berlin, R. Wagner, éditeur, 1882. Quatre volumes de format gr. in-4°, richement cartonnés, au prix de 375 francs. On peut souscrire à Paris chez Vieweg, libraire-commissionnaire, 67, rue de Richelieu.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXI, p. 201, et t. XXII, p. 105.

un des plus curieux livres à gravures dont l'art moderne puisse s'enorgueillir. La seconde, au contraire, véritable commande officielle, enferma le dessinateur dans un cadre très étroit. Frédéric-Guillaume IV désirait élever un monument littéraire à la mémoire de son célèbre aïeul. M. Menzel fut chargé par le roi de Prusse d'illustrer de deux cents com-



FRÉDÉRIC II, EN CAMPAGNE,
TRAVAILLANT LA NUIT DANS UNE MAISON DE PAYSANS.

(Dessin d'Adolphe Menzel, gravé par O. Vogel.)

positions une édition de grand luxe, en trente et un volumes in-4°, des *Œuvres complètes de Frédéric II*. Dans ces compositions, M. Menzel devait se tenir à la forme stricte de la vignette jouant le rôle de cul-de-lampe ou de tête de lettre. Bien plus, aucune ne pouvait dépasser en largeur la dimension maximum de *douze centimètres*. Le dessin fait pour le titre de la nouvelle édition raille plaisamment la chose. Un amour en-

fermé dans l'ouverture d'un compas mesure un espace de *douze centimètres maximum!* Au-dessous les mots : *Hic, hic salta!*

Cette édition n'était pas destinée à entrer dans le commerce. Le roi s'était réservé d'en distribuer exclusivement les exemplaires, soit comme cadeaux à des personnages princiers, à des bibliothèques publiques, soit comme marque de haute faveur à des fonctionnaires. Ce grand travail, commencé à la fin de l'été de 1843, fut achevé à la Noël de 1849. L'exécution des gravures dessinées sur les bois par Adolphe Menzel fut par-



Mlle DE KNESEBECK EMPORTÉE PAR SES CHEVAUX.

(Dessin d'Adolphe Menzel, gravé par Unzelmann.)

tagée entre Unzelmann, Hermann Müller, Albert et Otto Vogel, les mêmes graveurs qui avaient déjà collaboré à l'*Histoire du grand Frédéric* et qui par là s'étaient familiarisés avec le style du dessinateur. Leur gravure en fac-similé, conduite sous la surveillance du maître, a rendu avec la plus scrupuleuse exactitude le caractère des originaux.

Dans le but de mettre à la portée des amateurs et des artistes, et par suite de populariser ces créations d'un art si génial, le gouvernement allemand a accordé à un éditeur distingué, M. R. Wagner, l'autorisation de publier, séparément du texte, les bois conservés au Cabinet des estampes de Berlin. Cette édition a été limitée à un tirage de trois

cents exemplaires avec un texte explicatif pour chaque gravure, dû à M. L. Pietsch, l'historien bien connu de l'école moderne allemande; les illustrations s'y succèdent dans le même ordre que dans la grande édition. Un certain nombre d'exemplaires ont été publiés avec une tra-



PORTRAIT ENCADRÉ DE LA MARQUISE DE POMPADOUR.

(Dessin d'Adolphe Menzel, gravé par O. Vogel.)

duction française. La réputation de M. Menzel, comme peintre, a suffisamment grandi depuis quelque temps en France, auprès des artistes et auprès de ceux que l'art sincère et fort intéresse pour que l'éditeur ait pensé, avec raison, que les amateurs de notre pays ne resteraient pas indifférents à une publication de cette importance.

En effet, le sujet ne nous touche-t-il pas de près et l'histoire de Frédéric II n'est-elle pas intimement mêlée à notre histoire politique et litté-

raire du milieu du XVIIIe siècle? Les philosophes, les beaux esprits, toutes les personnalités éminentes de la France, avec lesquelles le roi de Prusse correspondait ou qu'il avait attirées à sa cour, les généraux de la guerre de Sept ans, les savants et les artistes de l'époque reviennent constamment sous le crayon de M. Menzel : Mme de Pompadour, Voltaire, d'Alembert, Bayle, d'Argens, J.-J. Rousseau, Fontenelle, Rollin, le maréchal de Saxe, et tant d'autres, et au milieu de cette foule la figure railleuse,



OFFICIERS DE L'ARMÉE DE FRÉDÉRIC CAUSANT ENTRE EUX.

(Dessin d'Adolphe Menzel, gravé par O. Vogel.)

sceptique, autoritaire et singulièrement puissante du « vieux Fritz ». C'est la restitution d'une époque où l'esprit et le goût français rayonnent sur toute l'Europe, et une restitution qui a le relief de la vie.

Dire le style, la vigueur, l'expression dramatique du dessin, l'observation juste et philosophique, le sentiment profond de l'histoire, la fantaisie humoristique, la satire âpre et souvent violente, l'incroyable variété des formes et surtout cette veine dans l'invention ou la mise en scène du sujet que personne ne possède aujourd'hui au même degré que M. Menzel, serait refaire le travail de critique de Duranty. Il faut feuil-

leter l'œuvre et la voir dans son développement. Toutes les compositions ne sont pas à la même hauteur, il est vrai, car c'est du Menzel déjà ancien ; toutes du moins se tiennent et se relient dans une admirable unité. Dans beaucoup d'entre elles, l'artiste s'élève de la vignette au niveau de la peinture d'histoire; à chaque pas son imagination brise le moule et prend son vol dans les plus hautes régions de la pensée.

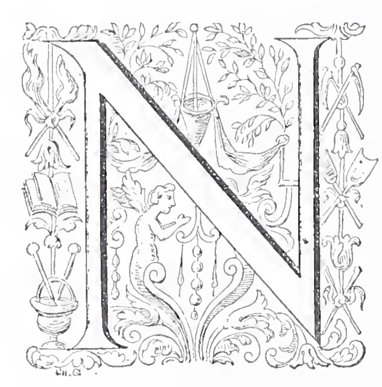
Nous eussions voulu en donner quelques-unes qui sont au nombre des créations les plus extraordinaires de l'auteur de la *Cruche cassée* et des planches de la *Germania*, de l'homme qui est aujourd'hui dans la plénitude de sa santé intellectuelle, de l'artiste qui vient de peindre cet admirable tableau de la *Procession* qui est exposé, à Paris, en ce moment, dans la salle de la rue de Sèze; malheureusement l'administration berlinoise a fixé elle-même les clichés qui pourraient être mis à notre disposition et ceux qui accompagnent ces lignes ne sont pas ceux que nous avions choisis.

LOUIS GONSE.



EXPOSITION INTERNATIONALE DE PEINTURE

GALERIE GEORGES PETIT



Nous applaudissons à l'idée qu'a eue M. Georges Petit d'exposer dans sa belle galerie de la rue de Sèze un choix d'ouvrages dus aux peintres étrangers les plus renommés. Le Salon annuel ne nous montre guère, en dehors de la peinture française, que les œuvres d'artistes dont la réputation est encore à faire : beaucoup de ceux-ci, il est vrai, occupent déjà un rang distingué, mais les maîtres se tiennent à l'écart.

Nous comprendrions difficilement que l'on vînt condamner cette entreprise au nom de l'intérêt français ; les droits du public sont indiscutables, et il protesterait certainement contre une exclusion qui mettrait des bornes à son droit de jouissance ; l'utilité de ces expositions pour les artistes ne nous semble pas moins évidente. L'expérience a prouvé que l'art ne saurait bénéficier d'un protectionnisme exagéré ; en tournant sans cesse dans un même cercle, il restreint forcément son champ d'exercice ; le manque de points de comparaison le conduit insensiblement sur la pente des formules et des redites à une certaine uniformité où il s'endort d'un sommeil qui peut lui être fatal.

L'exposition comprend deux artistes allemands, MM. Menzel et Knaus ; deux Anglais, MM. Millais et Alma Tadema ; deux Russes, MM. Bogoluboff et Pokitonow ; un Italien, M. de Nittis ; un Espagnol, M. de Madrazo ; un Autrichien, M. Charlemont ; un Belge, M. Alfred Stevens ; un Hollandais, M. Israels ; enfin, un Suédois, M. Wahlberg. Par un sentiment de convenance qu'on ne saurait trop approuver, les organisateurs de l'exposition ont tenu à ce que des peintres français fissent les honneurs d'une récep-

tion où étaient invités leurs confrères de l'étranger : l'exposition prend ainsi un caractère international qui doit couper court à toute récrimination, s'il est vrai qu'il y ait des mécontents. La France est représentée par MM. Paul Baudry, Gérôme et Jules Dupré.

La plupart des artistes dont nous venons de citer les noms sont trop connus pour que nous ayons à nous étendre à leur sujet ; nous pourrions du reste prier nos lecteurs de se reporter aux excellentes études que la *Gazette* a publiées en 1878 sur les écoles étrangères de peinture. Nous nous bornerons à faire une revue rapide des ouvrages exposés.

Nous commencerons cet examen, ainsi que l'indique la politesse la plus élémentaire, par les artistes étrangers. A leur tête, nous plaçons M. Menzel. Quel que soit le sentiment du public à l'égard de son tableau, *La Procession*, nous y voyons l'œuvre la plus virile, la plus forte, la plus originale de l'exposition étrangère. C'est un tableau de maître. Beaucoup des visiteurs ne nous semblent pas lui accorder toute l'attention qu'il mérite ; la raison en est fort simple. Cette peinture, comme toutes celles de Menzel, déconcerte les regards peu attentifs par l'excès même de sa force et par sa sincérité ; on y chercherait en vain les traces d'une concession quelconque au goût général basé sur la tradition. Le tableau est admirablement composé, mais sans les artifices habituels ; pour bien jouir de la scène, il faut se comporter comme on le ferait devant la nature, quand on veut aller au delà d'une simple impression, c'est-à-dire regarder avec attention : alors le mérite extraordinaire de cet ouvrage apparaît. Un examen superficiel ne dit rien que l'ampleur et la richesse des colorations, puis on s'aperçoit qu'elles sont d'une justesse irréprochable. Pénétrant plus avant dans l'analyse de l'ouvrage, il est impossible de ne pas être frappé de l'intensité de vie qui l'anime ; c'est la nature prise sur le fait et transcrite d'un dessin serré et libre en même temps qui donne à chaque chose sa forme, sa physionomie et sa valeur dans l'espace. Les types, variés à l'infini, ont tous un caractère distinct et chacun le caractère qui lui convient. Nous ne savons ce qu'il faut le plus admirer du peintre ou de l'observateur. Ce tableau de Menzel est une accumulation de forces, trop rarement réunies chez le même artiste ; la pensée, l'esprit, charment au même degré que l'exécution. Mais encore une fois, qu'on se donne la peine d'y regarder ; il ne s'agit pas d'une page de roman qu'on lit d'un œil distrait. Le maître allemand est en quelque sorte le Proudhon de la peinture ; pour le pénétrer il faut lui donner une attention soutenue.

Le sujet peut être analysé en deux mots : la scène se passe dans une ville d'eaux, Gastein peut-être ; la procession, bannières en tête, rentre à l'église ; le centre de la composition est occupé par le prêtre portant le

saint-sacrement et par les porteurs du dais dans de belles robes rouges qui leur donnent des airs de personnages vénitiens. Au premier plan, une réunion de baigneurs mondains ; à gauche, le groupe des fidèles s'avance droit aux spectateurs, en longeant une vue qui va se perdre dans un horizon de montagnes.

La galerie de M. Petit doit, paraît-il, recevoir un second tableau de M. Menzel, plus important encore que la *Procession ;* ce sera un nouveau régal pour les amateurs et pour les artistes.

Millais, le célèbre peintre anglais, dont les œuvres produisirent une si vive impression à l'Exposition universelle de 1878, n'a envoyé que des peintures d'une importance secondaire. Nous n'aimons pas beaucoup son tableau *La Jeunesse de sir Walter Raleigh*, où l'on voit deux enfants écoutant les récits d'un marin ; l'attention émue de ces enfants est bien exprimée, mais l'exécution générale est flasque et cotonneuse ; nous sommes loin de *Nord-ouest*, de 1878. Ses deux portraits de femmes ont, au contraire, une fière allure ; la sobriété, la dignité de l'exécution accusent une main forte, sûre d'elle-même.

La distinction de ces ouvrages est singulièrement relevée par le voisinage des portraits de M. de Madrazo. Certes, le peintre de cette jeune femme en rose qu'on croirait échappée de l'atelier de M. Chaplin, est un homme de mérite ; nous admirons en lui un virtuose de la palette, mais les prouesses d'exécution ne sauraient être considérées comme le dernier mot de l'art : Baudry, Menzel et Millais sont là pour en témoigner.

Nous passerons rapidement sur l'exposition de M. Knaus ; il y a quelques jours à peine, nous avons analysé longuement son œuvre, nous craindrions, en y revenant, de porter à bout la patience de nos lecteurs : contentons-nous de noter au passage le nom des tableaux. Ils sont au nombre de six : l'*Enterrement*, le *Bohémien*, le *Lendemain d'une fête*, *Ventre affamé*, si bien interprété dernièrement par notre excellent graveur, M. A. Gilbert ; le *Petite sœur ;* la *Coq du village*, enfin, une peinture excellente et qui fait fort bonne figure à côté de ses redoutables voisines.

La même discrétion s'impose à nous au sujet de M. de Nittis ; il est peut-être regrettable que ce peintre charmant ait envoyé au Salon des arts décoratifs les merveilleux pastels de courses, dont le cercle de l'Union artistique fit, il y a quelques mois, une exposition dont nous avons rendu compte. Leur exhibition dans la galerie de M. Petit eût été pour l'artiste l'occasion d'un nouveau triomphe. Le *Portrait de M*me de *N...*, en blanc sur fond de neige, est fort remarquable, mais il ne donne pas une idée aussi élevée du talent du peintre. Il est vrai que ses quatre peintures,

le *Train qui passe*, l'*Avenue du bois de Boulogne*, la *Place de la Concorde* et *Courses à Longchamps*, permettent d'en apprécier toute la grâce si parfaitement originale; un passant, M. Prudhomme peut-être, disait



FIGURE POUR LA « PROCESSION », D'ADOLPHE MENZEL.

(Dessin de l'artiste.)

devant nous: « M. de Nittis, c'est le gentilhomme de l'impressionnisme. »

M. Alfred Stevens est encore de ceux dont nous n'avons presque rien à dire; l'excellent travail de M. C. Lemonnier nous commande la discrétion. Sans partager l'enthousiasme de notre collaborateur, nous nous inclinons volontiers devant les qualités brillantes et personnelles du peintre

belge ; d'aucuns trouvent sa manière singulièrement démodée, mais la masse du public ne semble pas être de cet avis. M. Stevens est incontestablement un des peintres les plus applaudis rue de Sèze ; peut-être lui sait-on gré aussi de ne pas avoir marchandé son concours; dix-sept de ses ouvrages figurent dans la galerie. A notre sens, il eût été mieux inspiré d'y apporter un peu plus de réserve; certaines des ébauches exposées font du tort aux tableaux.

M. Israels, le sympathique artiste hollandais, nous apparaît, au contraire, sous un jour absolument favorable. Mettant une sourdine à sa tristesse habituelle, il a bien voulu quitter le grand deuil pour assister à cette fête. Les couleurs plus gaies qu'il arbore font à peu près disparaître cette odeur de misère que l'on reprochait à ses tableaux. *Les Comptes de la paroisse* et *Plaisir d'enfant* sont deux œuvres exquises, mélancoliques sans doute comme tout ce que nous connaissons de lui, mais la tonalité en est doucement égayée par les verts et les roses. Il y a du Corot et du Tassaert dans cette poétique nature d'artiste.

Les peintres qui relèvent plus ou moins de l'ethnographie sont richement représentés. En tête nous plaçons M. Alma Tadema, qui montre là sept toiles des plus précieuses. — Les amateurs de l'Angleterre savent ce qu'ils leur coûtent, ces panneaux minuscules où se meuvent de si charmantes figurines modernes costumées à l'antique ! — Nous comprenons l'engouement du public anglo-américain, et nous le partageons dans une certaine mesure devant l'*Ave Cæsar*, le *Tepidarium* et la *Liseuse*. La grâce, la fraîcheur et l'éclat en sont tels que classiques et naturalistes oublient volontiers les principes sévères dont ils se croient imbus et font trêve à leur rigorisme : cette charmante folie a raison de leur sagesse.

M. Gérôme est sans doute plus sérieux, plus fort; mais ses œuvres nous laissent toute notre liberté d'appréciation. Pour rendre justice à son talent, il nous faut remonter par la pensée de ses arides et sèches peintures aux dessins qui en ont été l'idée première. Alors nous admirons la *Femme au bain*, le *Valet de chiens*, la *Porte de la mosquée* et le *Bachi-Bouzouk*. Ce ne sont pas les seuls ouvrages exposés dans la galerie de M. Petit; les admirateurs du peintre, nous savons qu'ils sont nombreux, peuvent y revoir la *Rue au Caire*, *Pas commode* et le *Portrait de Mademoiselle G.*

De MM. Alma Tadema et Gérôme à M. Charlemont, il y a une réelle distance de talent; cependant le peintre du *Gardien du sérail* peut se réclamer de l'un et de l'autre ; il leur emboîte le pas de très près : les cinq toiles qu'il expose disent clairement cette parenté de faire et de mérite.

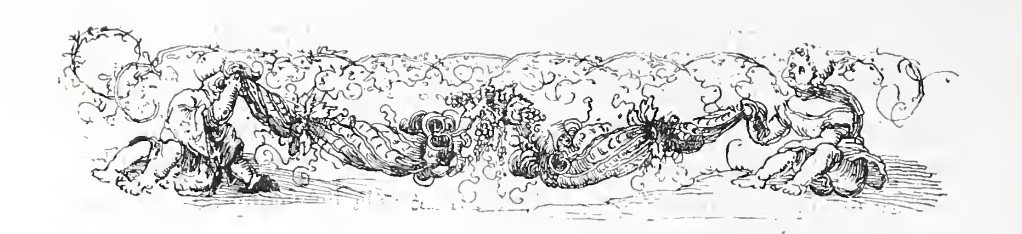
Les marines et les paysages de MM. Wahlberg et Bogoluboff d'une part, les tableaux de genre de M. Pokitonow, de l'autre, ont un intérêt incontestable ; le temps et l'espace nous font défaut pour en désigner la nature et l'étendue d'une façon explicite. C'est déjà beaucoup de produire de l'effet en si belle compagnie.

Le talent sévère et robuste de M. Jules Dupré n'est pas représenté aussi brillamment qu'il eût été désirable; parmi les onze toiles exposées, paysages ou marines, il en est cependant qui disent éloquemment la haute valeur de ce peintre.

Le triomphateur de l'exposition, c'est, de l'avis de tous, notre cher maître Paul Baudry. Un sentiment de courtoisie envers nos hôtes étrangers nous imposera une certaine réserve; nous ne devons pas oublier qu'ils combattent sur notre terrain et à armes inégales, n'ayant apporté avec eux qu'une partie très restreinte de leurs œuvres. De Baudry nous pouvons admirer *La Vague*, un chef-d'œuvre, la *Madeleine* du Musée de Nantes, le *Petit saint Jean*, que l'on dirait emprunté au Salon carré du Louvre, *Léda*, *Cybèle*, *Amphitrite*, délicieuses figures de la mythologie, version parisienne, où le maître a joint à ses exquises qualités de facture, à son génie de modernité, les grâces de l'école gallo-florentine dont il est le dernier survivant, et qui s'est appelée l'école de Fontainebleau. Les quatre portraits exposés (Edmond About, Ambroise Baudry, Eugène Giraud, et le baron Jard-Panvilliers) montrent sous une autre face ce talent merveilleux. Pour l'apprécier dans toute son étendue, il suffirait d'aller revoir ses peintures de l'Opéra, mais elles ne sont pas visibles. Fort heureusement, les cartons de ces peintures vont être exposés dans l'Orangerie des Tuileries à côté d'œuvres décoratives plus récentes du même maître. C'est là que nous donnons rendez-vous aux peintres et aux amateurs qui s'effrayent de l'invasion des artistes étrangers. On y apprendra que la France maintient haut et ferme le drapeau de l'art ; pour le lui arracher des mains, il faudrait que notre sol cessât de produire des hommes comme Baudry, comme Puvis de Chavannes et quelques autres, c'est-à-dire des artistes enclins par nature à voir dans leur profession de peintre autre chose que le métier le plus lucratif et le plus honoré de notre époque.

ALFRED DE LOSTALOT.





ALBERT DÜRER ET SES DESSINS

PAR M. CH. EPHRUSSI



« Ce volume, nous dit la préface, est la réunion d'une série d'études publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1877 à 1880, augmentées et modifiées d'après le résultat de nouvelles recherches. Nous avons remanié la plus grande partie de notre travail primitif, corrigé quelques erreurs, comblé des lacunes, donné plus d'importance à à certains points trop rapidement traités, et nous présentons notre essai sous sa forme définitive. »

Le terme d'*essai* sera assurément trouvé trop modeste pour cet imposant volume formé du lent apport de plusieurs années de recherches continues et multiples; quant à celui de définitif, nous nous permettrons de le trouver un peu hasardé; M. Éphrussi ne s'est jamais dissimulé que son dévouement, — presque exclusif, les lecteurs de la *Gazette* le savent, — au génie d'A. Dürer, même dans le seul champ de ses dessins, sera toujours tenu en haleine, nous pouvons même ajouter qu'il a de nouveaux documents tout prêts pour une seconde édition de son livre.

Le titre de ce livre, *Albert Dürer et ses dessins*, si on lui sous-entend cette parenthèse, — crayon, plume, mine, fusain, aquarelle et gouache, — dit la chose bien simple que M. Ch. Ephrussi s'est proposée

1. Un vol. gr. in-8°, chez A. Quantin, éditeur, 1882.



PROJET DE COSTUME D'HOMME

Dessin de Dürer, à l'Abertine.

et qu'il a menée à bout d'une si pénétrante et si solide façon. Poursuivre tous les dessins qui peuvent porter sans conteste le glorieux monogramme A. D., établir rigoureusement l'état civil de chacun et en faire goûter la saveur d'art si particulière; tous les dessins semés dans ces quarante-quatre années de labeurs et de voyages, qui vont du propre portrait du maître fait à l'âge de treize ans, au gracieux projet de fontaine composé quelques mois avant sa mort. Et sans omettre, bien au contraire, ces croquis sommaires, ces indications à demi-mot, dans lesquels l'artiste, selon un mot charmant de Fénelon, « fredonne sa pensée », ni même ceux griffonnés pour le seul plaisir de griffonner, dans une matinée de bonne humeur de plume. M. Ch. Ephrussi parle du « charme intime et confidentiel » de ces derniers en bénédictin qui a des nerfs d'artiste, et il est visible qu'il les étudie plus amoureusement non seulement que les tableaux du maître, dont il n'entrait pas dans son programme qu'il s'occupât autrement qu'incidemment, mais aussi que ses compositions dessinées, lesquelles ont toutes les qualités de préparé et de dessous d'œuvres peintes. Ces grandes compositions, en effet, nous donnent son génie dans sa complexité réfléchie et savante, mais la spontanéité des jets, leur émotion rêvée tout haut et fixée dans sa fugitivité à travers les siècles, leur attrait d'autographe d'âme, dirait de Goncourt, touche en nous une fibre que se connaît seule l'élite des artistes et des songeurs. Et, en résumé, ainsi que conclut judicieusement M. Ephrussi, qui veut faire intime connaissance avec un maître ne se contente pas de n'aller le voir qu'invité, et quand il a fait toilette, regarde aussi par-dessus son épaule ce qu'il se raconte à lui seul. Ajoutons, surtout quand ce maître est A. Dürer, lequel nous apparaît avant tout comme un dessinateur, non seulement parce que son œuvre peint n'est rien à côté de son œuvre dessiné et gravé, mais de plus parce que dans ses tableaux il n'y a encore et toujours que dessin et que leur coloriage dur et froid n'est là qu'afin que la chose s'appelle une peinture.

I

Les lecteurs de la *Gazette* ont suivi ces études si serrées, si nourries, complétées ou éclairées par les plaquettes sur *Jacopo de Barbarj, le Tableau d'autel de Heller, Un Voyage inédit d'A. Dürer*, trouvaille détaillée et ordonnée avec une grande sagacité, *Les Bains de femmes d'A. Dürer*, et enfin par les pages, trop tranchantes peut-être, et d'une argumentation un peu étroite, par réaction contre les envolements d'hypo-

thèses des commentateurs allemands, sur cette *Prétendue Trilogie d'A. Dürer*, dont on peut dire encore, tout en prenant acte des conclusions de cette nouvelle revision du procès : *Adhuc sub judice lis est.*

Ils retrouveront ces études réunies, reliées et fondues sous un jour d'ensemble, avec la surprise de plusieurs points inédits ayant un intérêt d'esthétique ou d'histoire, donnant la clef de quelque énigme, ou venant confirmer une thèse déjà soutenue par l'auteur.

Je me bornerai à indiquer deux ou trois de ces points pour montrer et l'importance de ce volume comme apport de documents nouveaux et définitivement acquis à l'actif de ce que nous savons de positif sur A. Dürer, et la pénétrante intelligence de familier de longue date du maître avec laquelle ces documents sont discutés, élaborés, coordonnés.

Une thèse que soutenait M. Ch. Ephrussi, on s'en souvient, est que Dürer n'a fait qu'un voyage en Italie, celui évident de 1506, et qu'il copia les Italiens sans sortir de son pays, bien avant ce voyage. S'appuyant, en effet, sur certains croquis du Tyrol et de Venise et sur un bout de texte compliqué de quelques lignes ambiguës de Dürer à son ami Pirkheimer, MM. Grimm, Retberg et Thausing avaient cru devoir placer vers 1494 une première excursion à Venise, ces probabilités venant se fortifier, d'autre part, de deux copies à la plume d'après Mantegna, les *Tritons* et la *Bacchanale* portant la date en question, 1494. M. Ch. Ephrussi, par des raisons décidément péremptoires, nous avait prouvé que cette excursion n'avait jamais eu lieu, que les textes qui en avaient suggéré l'hypothèse s'expliquent tout naturellement dans un autre sens, et que les deux copies que M. Thausing supposait avoir été faites dans le voisinage de Mantegna — que Dürer ne connut jamais personnellement — ont été exécutées à Nuremberg même, d'après des gravures qui ne manquaient pas à cette époque en Allemagne, des rapports très réguliers existant entre les mouvements artistiques allemand et transalpin. A Nuremberg, également, furent exécutées les neuf copies que l'on voit au British Museum, d'après les *Cartes de tarots.* — Et, nouvelle et inédite confirmation de cette thèse que Dürer copia les Italiens sans sortir de sa ville natale, M. Ephrussi nous présente une figure de *Bambino*, datée 1495, laquelle est une copie exacte d'un *Bambino* de Lorenzo di Credi, ce dont nous pouvons nous assurer, M. Ephrussi nous mettant l'original et la copie sous les yeux. On retrouve ce *Bambino* dans plusieurs *Adorations* de Lorenzo di Credi; des reproductions de ces tableaux passèrent assurément par les mains de notre maître, et peut-être vit-il un de ces tableaux même chez quelque amateur de Nuremberg. C'est d'ailleurs le moment où, rentré de cette tournée de noviciat qui nous demeure inconnue ou du moins vague, Dürer fréquente les humanistes allemands

qui reviennent des universités de Padoue, Bologne et Pavie, fait la connaissance de Jacopo de Barbarj qui lui suggère à demi cette idée des canons de mesures proportionnelles pour laquelle il s'enthousiasme à s'en préoccuper jusqu'à la fin de sa vie et qu'il met en théories, aidé des talents de rédaction de son ami le philologue Pirkheimer, qui, plus tard, lui rédigera son épitaphe.

Ce souci du nu humain, naturaliste et mathématique, auquel nous devons le curieux *Traité des proportions* que l'on sait, nous amène à parler de ces *Bains de femmes*[1] dont M. Ch. Ephrussi a fait l'objet d'une publication à part qui, outre un très piquant intérêt esthétique, nous découvre, dans ses menus détails vivants, un de ces coins de vie quotidienne du passé, si précieux pour le critique qui veut recomposer des milieux.

Ces chambres de bain, ces *badstuben*, très nombreux en Allemagne jusque vers 1500, appropriés à toutes les classes de la population, jusqu'aux *gratis* pour les pauvres, étaient des lieux de rendez-vous où l'on buvait, mangeait, discutait, chantait et qui, devenus des foyers de promiscuité, finirent par être supprimés; — en somme, quelque chose comme les *balnea* romains, avec la différence des deux races. Ces spectacles d'ébats et d'ablutions, côté des hommes et côté des femmes, souvent les deux ensemble, dans leur pittoresque décor, avec tous les accessoires du décrassage, du boire et du manger, ne manquaient pas dans la populeuse cité de Nuremberg, et c'est tout naturellement à eux que Dürer vint demander ses premiers modèles de femmes. De ces *morceaux* isolés il passa aux scènes d'ensemble qu'ils animaient, les mit dans leur décor, et nous avons ainsi sous les yeux les intérieurs de ces *badstuben* dans leur sans-façon journalier.

Un dessin à la plume, daté 1496, aujourd'hui au musée de Brême, nous donne un des intérieurs, côté des femmes. D'après un bois de la même date, et qui est sûrement un pendant du dessin du musée de Brême, M. de Retberg nous décrit un côté des hommes. Postérieur d'une vingtaine d'années aux précédents, et moins réaliste, encore un *Bain de femmes* dans la collection Devonshire à Chatsworth.

A ce propos, M. Ch. Ephrussi restitue à Dürer un *Bain oriental*, bois non encore décrit au catalogue, en deux épreuves, probablement les seules, avec celle de l'Albertine, qui existent, sans signature et reléguées dans le portefeuille de Baldung Grien à notre Cabinet des Estampes. Gâté par l'inhabileté du *formschneider*, ce bois, pour lequel le des-

1. Voy. Ch. Ephrussi. *Les Bains de femmes d'Albert Dürer*. Jouaust, 1881.



PORTRAIT D'ULRICH VARENBULER, PAR A. DÜRER.

(Dessin de la collection Albertine.)

sin de Brême était une préparation, fut naturellemont attribué à l'élève de Dürer, comme en général bon nombre de pièces inférieures du maître.

C'est encore en songeant à la prédilection de Dürer pour ces scènes de nus que M. Ephrussi a trouvé la clef d'un dessin du Cabinet des Estampes de Francfort, resté jusque-là assez énigmatique et qui serait une étude pour le *Bain de femmes* de la collection Devonshire, dont il porte la date 1516.

D'autres points seraient encore à signaler, d'une importance réelle quoique plus relative, dans ces chapitres si compacts; je veux indiquer rapidement, et pour terminer, une trouvaille qu'auront enregistrée avec plaisir les familiers du maître.

On peut voir, de Dürer, au musée de Dresde, un portrait à l'huile de jeune homme, signé et daté 1521, portant au bas une inscription dont il n'est guère possible de déchiffrer que ce nom « Bernard ». Un passage du *Journal de voyage* nous disait que Dürer fit cette année-là le portrait à l'huile d'un certain Bernard de Ressen d'Anvers, et pour le directeur de l'Albertine, M. Thausing, ce portrait n'était autre que celui de Dresde. D'autre part, dans ce même *journal*, Dürer nous apprend qu'il a fait le portrait au fusain de maître Bernard van Orley, peintre de Madame Marguerite et ce portrait a été perdu. Or de la confrontation, due à M. Ephrussi, du portrait de Dresde avec une gravure de Jérôme Wierix, représentant Bernard van Orley, et des rectifications de dates d'une récente biographie de ce peintre par M. A. Wauters, il appert que le jeune homme du portrait de Dresde est, non pas Bernard de Ressen, mais bien Bernard van Orley, la gravure de Wierix ayant sans doute été exécutée d'après le portrait perdu dont parle Dürer dans son *Journal*.

Le volume se ferme par une série de tables systématiques compensant ce que l'ordre chronologique adopté dans l'examen des dessins pouvait avoir de nécessairement déroutant, et par de précieuses *pièces justificatives* qui toutes ne justifient pas de quelque chose relativement aux dessins de Dürer, mais sont toutes d'un incontestable profit comme renseignements sur le maître et son œuvre. Deux lettres concernant la celèbre collection Imhof et le catalogue de cette collection, — deux très caractérisques récits par Dürer de la mort de son père et de sa mère Barbara, — une note sur les biens et avoir du pauvre grand travailleur vers 1507, — un inventaire des dessins à la plume d'un manuscrit du maître à la bibliothèque de Dresde, — l'odyssée de l'unique copie qui nous ait été conservée de ce *Journal de voyage de 1520*, — une longue lettre de Pirkheimer à Tscherte qui nous édifie sur Agnès Frey et nous

donne une idée de l'état des esprits en Allemagne au moment de la confession d'Augsbourg, — un aperçu des relations de l'Allemagne à cette époque avec le Portugal, — un décret de Charles-Quint confirmant la pension accordée à l'artiste nurembergeois par Maximilien; c'est pour obtenir cette confirmation que Dürer entreprend son voyage de 1520 dans les Flandres et court d'Anvers à Bruxelles, à Aix-la-Chapelle, à Cologne, pour le couronnement de l'empereur, hébergé par son ambassade, vendant ou donnant de ses œuvres, coudoyant de grands personnages dont il fait les portraits ou pour lesquels il dessine des écussons, fêté, ébloui, nous racontant ses joies et ses misères, enfin dix lignes du maître « *sur les croix qui tombèrent du ciel* ».

II

Tel est ce volume, patiente et circonspecte discussion, presque pièce à pièce, des douze cents dessins du maître. Le récit des circonstances dans lesquelles il les exécuta, des bouts de lettres, de menus détails empruntés à son Journal nous racontent ses triomphes et ses tribulations d'artiste, des esquisses biographiques des personnages avec lesquels il se trouva en relations d'amitié ou de commandes, tout cela dans un style qui n'a d'autre prétention que de dire ce qui est, jettent un peu de vie sur cet appareil, rébarbatif au premier abord, de dates, de notes, de numéros de Bartsch, de renvois à des ouvrages très savants, peu fait pour séduire un lecteur dilettante, dejà effrayé à l'aspect de ces dessins anguleux et incisifs et de ces nus apparaissant à travers leurs filets de mesures proportionnelles et de notations pour le moins algébriques. En outre, le volume sort de chez M. Quantin, il est illustré sans compter de *fac-similés* dans le texte et de reproductions Dujardin très bien venues, et pour cette illustration, M. Ch. Ephrussi a tenu à nous donner surtout des morceaux inédits ou peu connus, choisis dans des collections privées, malaisément accessibles aux curieux et presque interdites aux photographes.

Voilà donc une nouvelle brassée de documents sur lesquels on peut désormais bâtir. Car tout n'est pas dit sur un de ces génies, quand on a défriché le terrain et éprouvé les matériaux. A quelques occasions, M. Ch. Ephrussi dégage avec un sentiment juste l'âme de son sujet, mais, fidèle à sa méthode pas à pas, il ne se permet, en définitive, que de prudentes inductions, s'arrêtant sur la pente d'hypothèses séduisantes qu'il se contente d'avoir soulevées quand de moins autorisés les exploiteraient, se défiant des intuitions psychologiques et des échappées d'esthétique de

fantaisie et, malgré une admiration dont la meilleure preuve est l'infatigable ardeur de recherche qui s'est mise à son service, montrant une visible horreur pour les accès de lyrisme en pareille matière. En somme, nulle prétention à une vue philosophique, ce qui n'était nullement d'ailleurs dans son but limité et nettement défini et ne saurait être que la conclusion supérieure d'une étude d'ensemble sur le milieu, la vie, l'œuvre entier du maître.

D'autres historiens ont été moins modestes, mais. ainsi qu'on l'a dit, mieux vaut encore ramper avec profit que d'aller mettre de mauvais nuages en bouteille. Le certain est que nous en sommes toujours à attendre les quarante ou cinquante pages qui doivent nous donner A. Dürer, corps et âme, époque et race, avec sa maladie de foie, son martyre conjugal et les angoisses dont il dit si éloquemment que Luther le tira, ce génie que l'on sent tressaillant des allégresses de la Renaissance, curieux de toutes choses comme un Vinci, s'écriant en quittant Venise en fêtes pour se rendre à Nuremberg : « Hélas ! que j'aurai froid après tant de soleil ! » et en même temps crédule, hanté des hallucinations de ce moyen âge dont il grave âprement les grelottantes et douloureuses maigreurs, et se répétant chaque jour dans son cœur tremblant : « Hélas ! que Dieu m'accorde une sainte fin. »

M. Ch. Ephrussi met le mot de la fin à son livre avec ce souhait : « Heureux, si ce travail peut contribuer à faire mieux connaître en France le plus grand maître de l'Allemagne ! »

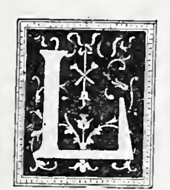
Quoi qu'il en doive être, ce travail a fait connaître M. Ch. Ephrussi, en Allemagne, en Angleterre et en France, comme un des jeunes maîtres de la critique positive et comme l'un des trois ou quatre savants compétents sur ce génie qui, il faut l'avouer, était et est encore bien peu familier à la moyenne des curieux dans notre pays.

JULES LAFORGUE.



EXPOSITIONS DE LA ROYAL ACADEMY

ET DE LA GROSVENOR GALLERY



'EXPOSITION de la Royal Academy est, cette année, assez peu intéressante. Les peintres en renom n'envoient pour la plupart que des œuvres d'une importance secondaire ou inférieures à celles qu'ils avaient l'année dernière. L'honorable président de l'Académie, Sir Frederick Leighton, ne se montre point en veine avec les personnages à mi-corps de son *Melittion* et de son *Day dream*. M. Alma-Tadema n'a qu'un portrait qui ne saurait remplacer les sujets antiques qu'il peint d'habitude. M. Poynter qui, dans le genre classique, élabore généralement des compositions compliquées, n'envoie cette fois-ci rien d'important. M Watts n'a que deux portraits qui ne sauraient prendre rang parmi ses meilleurs. M. Millais, lui, tient la même place que l'année dernière et de la même manière, en exposant sept portraits. Les portraits de M. Millais nous avaient paru médiocres l'année dernière et au-dessous de ce qu'on était en droit d'attendre d'un artiste de sa valeur; ils nous paraissent également médiocres cette année. Les murs des salles de l'Académie sont couverts de portraits, et ceux de M. Millais, répartis au milieu des autres, ne se découvrent point à première vue ; à l'exception peut-être d'un ou deux, notamment celui du cardinal Newman, ils rentrent dans la moyenne. Sur le catalogue, on serait fort empêché d'en faire le triage. Où est l'époque où M. Millais, dans les recherches d'effets nouveaux, envoyait des tableaux qui faisaient trou sur la muraille et, par leur originalité et leur hardiesse, se distinguaient de tout ce qui les entourait?

Parmi les peintres membres ou associés de l'Académie, MM. Orchardson et Herkomer sont les seuls, cette année, qui nous paraissent avoir exposé des œuvres qui les constituent en progrès sur eux-mêmes. M. Orchardson expose un portrait de femme, *Mrs Robertson*. Le modèle, grandeur nature, vêtu d'une robe velours noir, est assis sur une chaise longue, dans un intérieur. C'est là une œuvre sincère et personnelle, pleine de saveur et bien anglaise.

M. Herkomer ayant reçu de l'Exposition universelle de Paris, en 1878, une médaille de première classe, a vu les yeux du public anglais immédiatement fixés sur lui. Il a pensé que, dans ces conditions, il lui fallait faire grand, faire du style. Je ne crois pas que cela lui ait réussi, et l'année dernière, entre autres, il exposait des toiles où, sous prétexte de style, la tension des lignes et la recherche de l'effet se montraient d'une façon désagréable. Cette année, son œuvre est double : dans une part on sent encore la

poursuite du style, par exemple dans le portrait du révérend W. Thompson, *master of Trinity college*, peint par souscription, il y a du style, énormément de style. C'est-à-dire que le révérend W. Thompson, qui est, à coup sûr, un respectable ecclésiastique et probablement le meilleur des hommes, pour arriver à l'air épique et à la contenance héroïque que commande le style, est représenté avec une main saisissant d'une façon crispée le bras de son fauteuil et avec une figure farouche, comme s'il se disposait à dévorer vivants les adolescents de son collège. Pensez donc un tableau payé par souscription! A côté de cela, M. Herkomer peint le portrait de W. Wynne tout simplement esquissé; plus de souscription, plus de personnage public, et par conséquent plus de recherche du fameux style quand même. Et il se trouve que dans ce portrait très personnel, plein de simplicité, à l'œil bien vivant, on retrouve l'Herkomer qui, par son tableau des *Invalides de Chelsea*, avait eu un grand succès à Paris et qu'on n'avait plus vu depuis longtemps.

Passons aux jeunes. Parmi ceux-là, M. L. Wyllie expose une *Vue du port de Londres*. L'atmosphère particulière qui enveloppe la Tamise, mélange de fumée et de brouillard, s'y trouve rendue d'une manière fort juste et les deux steamers qui, au milieu, sont les personnages du tableau, sont bien sur l'eau et bien dans l'air. Pourquoi faut-il que M. Wyllie diminue l'effet de son tableau et lui enlève la valeur d'ensemble par la minutie avec laquelle il peint toutes sortes de détails et de petits tableaux? De même M. Reid gâte son tableau, *Homeless and Homewards*, où il y a de réelles qualités de facture, par la multiplicité des détails et des accessoires, et le manque d'effet d'ensemble. Parmi les jeunes, cette année, c'est M. John White, avec un tableau *Or et argent*, qui nous semble le mieux se signaler. *Or et argent* est un paysage large de facture, plein d'air et lumineux. L'or, ce sont des blés mûrs traversés par une route; l'argent c'est, au fond, la mer scintillante. Ce tableau est le meilleur paysage que contienne l'exposition de la Royal Academy, et si M. White développe son talent, en continuant à peindre de la même manière, simple, large et lumineuse, il prendra tout naturellement la tête de la jeune école anglaise.

Quant à l'exposition de la Grosvenor Gallery, elle est excellente cette année. Depuis longtemps les artistes anglais désiraient avoir, à côté de l'exposition officielle de la Royal Academy, un lieu d'exposition qui pût s'ouvrir aux talents indépendants et aux hommes refusant de suivre les voies battues. Sir Coutts Lindsay a répondu à leur desir en construisant à ses frais un palais d'exposition, la Grosvenor Gallery, dans Bond-street. C'était faire un noble usage d'une grande fortune. Mais le palais une fois construit, loin de se decharger sur autrui du soin d'organiser les expositions, Sir Coutts Lindsay, restant sur la brèche comme directeur, s'est chargé lui-même du travail, avec l'assistance de MM. Comyns Carr et Hallé. Or, jamais Sir Coutts Lindsay et ses aides n'ont mieux montré qu'ils étaient hommes de goût et de jugement que par l'ensemble d'œuvres intéressantes qu'ils ont réunies cette année. Dans les deux salles de la Grosvenor Gallery nous trouvons des exemples de tous les artistes anglais qui, soit par leur talent reconnu, leur originalité ou leur recherche d'effets nouveaux, ont des droits à l'intérêt public. Et je ne connais rien de plus agréable qu'un pareil triage intelligent, nous evitant ces horribles voyages devant des kilomètres de toiles banales, tels qu'on est obligé de les faire aujourd'hui à la Royal Academy et au Salon de Paris.

Les peintres qui sont membres de la Royal Academy et qui doivent à cette qualité le privilège de pouvoir exposer, dans leur palais de Burlington, jusqu'à huit tableaux qu'on place généralement aux meilleurs endroits, n'en ont pas moins pris l'habitude

d'exposer au Grosvenor. Et je vois qu'ils prennent en outre l'habitude de choisir pour le Grosvenor, considéré comme un lieu bien fréquenté, non pas leurs toiles les plus prétentieuses, capables de tirer les yeux de la foule, mais des morceaux d'un cachet réellement artistique, tels qu'en aime à en montrer à une société d'élite.

L'année dernière M. Millais avait au Grosvenor son meilleur portrait, *Mrs Perugini*. C'était une œuvre enlevée, pleine de désinvolture, une œuvre d'artiste, peinte pour une artiste et se distinguant ainsi heureusement de ces portraits qu'il produit par douzaines, pour des gens riches, sans goût et sans jugement artistique, que la banalité peut seule satisfaire. M. Millais n'a rien, cette année, qui vaille le portrait de *Mrs Perugini* ou celui de *Mrs Jopling*, mais ses deux œuvres exposées, le portrait de *Mrs G. Whilley* et celui des *Enfants de Mrs Barrett,* font cependant montre d'une recherche artistique que nous n'avons pas trouvée à un égal degré dans les tableaux envoyés à l'Academy.

M. Holl est, avec MM. Watts et Millais, le plus en vogue des peintres de portraits. Il me semble qu'il y a décidément trop de portraits aux expositions anglaises. C'est sans doute pour flatter la vanité des gens qui se font peindre, qui veulent à toute force se montrer au public, que les artistes sont amenés à exposer cette multitude de portraits qui, par leur monotonie, fatiguent l'attention.. Que ne font-ils un triage en se limitant à leurs morceaux les mieux réussis? Leur réputation ne pourrait qu'y gagner. Pourquoi M. Holl, par exemple, ne s'est-il pas borné à envoyer au Grosvenor le portrait de *Mrs Gardnez*, plein de vie, d'un beau modelé et d'un ferme dessin, un véritable morceau de maître, particulièrement réussi.

Il est deux artistes, MM. Burne Jones et Whistler, qui, n'appartenant point à l'Academy, n'exposent qu'au Grosvenor et sont ainsi plus spécialement comme les hôtes et ou les enfants de la maison, deux artistes placés aux pôles opposés de l'art, différents l'un de l'autre en toutes choses autant que deux hommes peuvent l'être et qui, par leur présence simultanée au Grosvenor, font on ne peut mieux ressortir l'esprit intelligent et éclectique qui préside à l'organisation des expositions du lieu.

M. Burne Jones commence à nous apparaître comme le survivant d'un monde disparu. A mesure que le temps s'écoule, l'art qu'il cultive devient de plus en plus étranger aux préoccupations des artistes qui grandissent et s'élèvent. M. Burne Jones est le continuateur du mouvement artistique qui, vers 1848, sous l'impulsion de M. Dante Rossetti, a prétendu reproduire, au milieu de l'Angleterre moderne, les formes types des peintres primitifs italiens. M. Burne Jones, dans la série des préraphaélites, n'est qu'un ouvrier de la seconde heure; ce n'est point un véritable inventeur, car il a profité des formes et des types que son devancier M. Rossetti avait créés. Son art, dans la plupart de ses manifestations, a quelque chose de maladif et de souffreteux. Les êtres qu'il peint sont absolument conventionnels, et il ne saurait manquer d'en être ainsi, car il est impossible d'imaginer qu'un Anglais du XIXe siècle puisse arriver à se mettre dans la peau d'un ancien Italien, comme il faudrait qu'il le fît pour redonner vie réellement aux formes et aux types de l'Italie du XVe siècle. Je pourrais continuer ainsi à perte de vue ma critique de l'œuvre de M. Burne Jones, car les essais de retour vers un passé lointain sont absolument contraires à mes goûts et à mes idées en fait d'art. Cependant, au moment même où les objections se présentent en foule à mon esprit, j'ai vu quelque chose de peu commun se dégager des tableaux de M. Burne Jones, une certaine mélancolie, une note poétique, des traces manifestes d'imagination. En résumé, M. Burne Jones me fait plutôt l'effet d'un poète que d'un

peintre. C'est dans tous les cas un homme convaincu, qui suit absolument la voie qu'il s'est tracée, sans rien faire pour capter la faveur publique, et qui à ce titre mérite le respect.

M. Whistler est certainement l'artiste le plus en dehors des chemins battus que renferme l'Angleterre. Son art a une saveur et une physionomie absolument à part, aussi se livre-t-il depuis longtemps en Angleterre, à l'occasion de ses œuvres une bataille du genre de celle qn'on a livrée en France à l'occasion de celles de Corot ou de Courbet et que l'on livre encore au sujet de M. Manet et des impressionnistes. M. Whistler partage donc le sort de tous les artistes vraiment originaux.

Il expose cette année au Grosvenor à la fois des marines et des figures de femmes, en employant, selon son habitude pour les désigner, la langue consacrée aux productions musicales. C'est ainsi qu'il nous présente un nocturne en noir et or, un autre en bleu et argent, une figure de femme harmonie en rose et couleur chair, une autre harmonie en noir et rouge. Je me place à dix pas, devant les deux nocturnes de M. Whitsler. Quelle est l'impression que j'en retire ? L'un, celui en noir et or, me présente un carré noir que je puis fixer tant que je veux, sans rien y découvrir. Je vois que les critiques et les hommes de lettres qui ont prétendu que les nocturnes de M. Whistler étaient des choses indistinctes où l'œil ne découvrait rien de précis, avaient en partie raison. M. Whistler a cherché à peindre la nuit noire. C'est là une tentative impossible, la nuit noire ne se voit pas. Mais l'autre nocturne, celui en bleu et argent, m'offre à la lumière d'une sorte de clair de lune crépusculaire une vaste nappe d'eau dont les bords se perdent dans un immense lointain. Cela est transparent, profond, et produit une impression pénétrante. Et je reconnais que les artistes et les amateurs qui prétendent que les nocturnes do M. Whistler sont d'admirables choses, comme les critiques et les hommes de lettres, pour une part, ont raison.

Les deux harmonies, rose et couleur chair, noire et rouge, sont des figures de femmes en pied, débarrassées de tout accessoire, souples, expressives et délirantes, dont l'effet est obtenu par la justesse et la délicatesse des tons.

Quand un artiste sort des voies tracées et apporte une note d'art personnelle, au lieu de le goûter en raison de ce qu'il offre d'imprévu, on le repousse au contraire, au nom de ce qui lui manque, de ce qui existait chez ses devanciers et ne se retrouve pas chez lui. Les critiques ont presque toujours raison dans les imperfections qu'ils découvrent aux œuvres qu'ils condamnent. Toutes les lacunes qu'on trouvait aux Corot, aux Courbet, aux Delacroix existaient réellement et existent dans leurs œuvres tout aussi bien aujourd'hui qu'on les admire, qu'hier qu'on les dénigrait. Il n'y a pas d'artistes complets, et ce que les critiques déclarent manquer à M. Whistler lui manque probablement en effet. Mais M. Whistler a une manière à lui, délicate et rapide, de voir la nature. Il marque tout ce qu'il touche du cachet de sa personnalité. Soit qu'il manie la pointe de l'aqua-fortiste ou le pinceau du peintre, il sait donner une vie, une âme, aux scènes de la nature, aux personnages qu'il reproduit. Après cela je lui trouverai toutes les lacunes qu'on voudra, sans que cela change rien au jugement qui me fait reconnaître en lui un grand, un très grand artiste.

THÉODORE DURET.

Londres, mai 1882.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1882[1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Grammaire des arts décoratifs: Décoration intérieure de la maison; par M. Charles Blanc, de l'Académie française et de l'Académie des beaux-arts, professeur au Collège de France. Grand in-8°, 499 p. avec 11 planches en chromolithographie et de nombreuses fig. Paris, lib. Loones. 30 fr.

Histoire de la céramique, poteries, faïences et porcelaines chez tous les peuples depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours; par Édouard Garnier, ancien attaché à la conservation du musée de Sèvres. Illustrations d'après les dessins de l'auteur, gravure de Trichon. In-8°, xv-576 p et 5 planches hors texte. Tours, imp. et lib. Mame et fils.

Papier vergé.

L'Art à travers les mœurs, par Henry Havard. Illustrations par C. Goutzwiller. In-4°, II-406 p. avec 23 pl. hors texte et nombreuses gravures. Paris, lib. Quantin; 25 fr.

Papier vélin. Titre rouge et noir.

L'Art national, étude sur l'histoire de l'art en France; par Henri du Cleuziou. Les Origines; la Gaule; les Romains. In-4°, XL-571 p. avec 10 chromolithographies, 10 planches tirées à part et 430 gravures intercalées dans le texte et exécutées d'après les dessins de l'auteur. Paris, libr. Le Vasseur. 40 fr.

Papier vélin. Titre rouge et noir. L'ouvrage formera 2 volumes.

XVII[e] siècle, lettres, sciences et arts (France, 1590-1700); par Paul Lacroix (bibliophile Jacob). Ouvrage illustré de 17 chromolithographies et de 300 grav. sur bois, dont 16 tirées hors texte, d'après les monuments de l'art de l'époque. In-4°, VIII-586 p. Paris, libr. Firmin-Didot et C[ie]. 30 fr.

Titre rouge et noir.

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'histoire de l'art français, d'après les registres originaux conservés à l'École des beaux-arts; par M. Anatole de Montaiglon. T. 4 (1705-1725). In-8°, 416 p. Paris, lib. Charavay frères.

Papier vergé.

L'Art pendant la guerre de 1870-71. Strasbourg, les musées, les bibliothèques et la cathédrale; par Marius Vachon. Inventaire des œuvres d'art détruites. In-8° à 2 col., LII-157 p. Paris, imp. et lib. Quantin. 10 fr.

L'art dans le Midi; Des origines et du mouvement artistique et littéraire jusqu'au XIX[e] siècle; par Étienne Parrocel. In-8°, XXVIII-181 pages. Marseille, imp. Barlatier-Feissat père et fils.

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

L'Hôtel Drouot en 1881; par Paul Eudel. Avec une préface par M. Jules Claretie. In-18 jésus, XVI-426 p. Paris, Charpentier. 3 fr. 50 cent.

Il a été tiré 50 exemplaires numérotés sur papier de Hollande. 7 fr. — Bibliothèque Charpentier.

Études sur l'Histoire de la peinture et de l'iconographie chrétienne; par M. E. Müntz. Plaquette de 60 pages. Paris, G. Fischbacher.

Voir, dans la *Chronique* du 14 janvier 1882, un article de M. A. de Lostalot.

Voyage en Espagne; par M. Eugène Poitou, conseiller à la cour d'Angers. Illustrations par V. Foulquier. In-4°, 397 p. Tours, imp. et libr. Mame et fils.

Bibliothèque illustrée.

Souvenirs d'une course à Rome; par le comte Fernand de Rességuier. In-8°, 134 p. Toulouse, imp. Douladoure-Privat.

Histoire des Beaux-Arts en Belgique. 1re partie : Peinture, sculpture, gravure et architecture, par M. Camille Lemonnier; 2e partie : musique, par M. Ad. Samuel. Bruxelles, Weiffenbruch. 1 vol. in-8° de 300 pages pour la première partie et de 120 pages pour la seconde. Prix : 20 fr.

Voir dans la *Chronique* du 18 mars 1882 un article de M. Louis Gonse.

Philosophie de l'art, par H. Taine, de l'Académie française. T. Ier, t. II, 3e édition. 419 p. In-18 jésus, VI-330 p. Paris, lib. Hachette et Ce. 3 fr. 50 cent.

Voir, dans la *Chronique* du 21 janvier 1882, une note bibliographique non signée.

De pictura et sculptura apud veteres rhetores thesim proponebat facultati litterarum Parisiensi E. Bertrand, olim Scholæ normalis alumnus. In-8°, 120 p. Paris, lib. Thorin.

Le Beau et les Beaux-arts; Notions d'esthétique en réponse au dernier programme de philosophie; par le P. Ch. Clair, de la Compagnie de Jésus, professeur de philosophie. In-12, IX-111 p. Poitiers, lib. Oudin; Paris, même maison.

Papier vergé.

Le Cuivre et le Bronze; par C. Delon. 2e édition. In-32, 192 p. avec vign. Paris, libr. Hachette et Ce. 50 cent.

Petite bibliothèque illustrée.

Album du Musée de la jeunesse. Dessins par Adrien Marie, Henri Pille. Texte par Jean Aicard, Boisard, Daniel Bernard, de Bornier, Coppée, H. Lafontaine, Marmier, E. Muller et Quatrelles. Poésies de Léon Supersac. In-4°, 82 p. Paris, lib. Baschet; au journal *l'Illustration*.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective Architecture, etc.

Précis d'anatomie à l'usage des artistes par Mathias Duval, professeur à l'École des beaux-arts. In-8°, 336 p. Paris, imp. et lib. Quantin. 3 fr. 50 cent.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Principes de dessin linéaire. Nouvelle édition, publiée par Félix Vernay. In-16, 64 p. avec 108 fig. Paris, lib. Vernay; Paris et départements, tous les libraires. 10 cent.

Les bons livres.

Principes de dessin linéaire à l'usage des établissements d'instruction publique; par A. Le Béalle, maître de travaux graphiques. Première partie : Dessin géométrique, lignes, surfaces, solides. Nouvelle édition. In-8°, 87 p. avec 184 fig. Paris, lib. Delalain frères. 3 fr.

Principes de dessin d'imitation à l'usage des établissements d'instruction publique; par A. Le Béalle, maître de travaux graphiques. Nouvelle édition. In-8°, 84 p. avec 133 fig. Paris, lib. Delalain frères. 3 fr.

Le Vrai dessin, cours complet, théorique et pratique de dessin géométrique conforme aux nouveaux programmes officiels de l'enseignement secondaire spécial et de l'enseignement professionnel, à l'usage des aspirants au brevet complet, postes et télégraphes, vicinalité, etc.; par L. Malaval. 2e édition. Cours élémentaire. Partie de l'élève, comprenant le tracé géométrique, avec un grand nombre d'applications empruntées aux arts, aux sciences, etc. In-f°, 28 p. avec 12 planches. Rodez, l'auteur, rue Carnus.

Cours de dessin des écoles primaires, enseignement gradué concordant avec les articles des nouveaux programmes officiels; par L. d'Henriet. Dessin linéaire; dessin d'ornement; dessin d'imitation. Cours élémentaire. Livre du maître. In-16, 199 p. avec 257 figures. Paris, lib. Hachette et Ce. 1 fr. 25 cent.

Cours de dessin des écoles primaires, enseignement gradué concordant avec les articles des nouveaux programmes officiels; par L. d'Henriet. Cours moyen. Cahier n° 1, dessin linéaire; n° 2, ornement géométrique; n° 3, flore ornementale; n° 4, des-

sin d'imitation, objets usuels; n° 5, dessin d'imitation, études d'animaux. In-8° à 2 col. 90 p. avec fig. Paris, lib. Hachette et Ce.

Le Dessin à l'école normale, cours de dessin géométrique à l'usage des élèves-maîtres, des aspirants au brevet de capacité, des élèves des écoles primaires supérieures et des classes de français; par A. Farcy, maître-adjoint à l'école normale primaire de Charleville. Troisième partie, comprenant: 1° des notions élémentaires de géométrie descriptive; 2° des études d'ombres et de lavis; 3° les principes de la perspective cavalière. In-8°, 80 p. Charleville, imp. et lib. Jolly.

Conférence sur l'enseignement du dessin, faite le 31 août 1878 à l'Exposition universelle internationale à Paris, par M. L. Cernesson, architecte. In-8°, 21 p. Paris, imp. nationale.

Comptes rendus sténographiques publiés sous les auspices du comité central des congrès et conférences et la direction de M. Ch. Thirion, secrétaire du comité, etc.

Réflexions sur l'enseignement de l'architecture en 1881, par V. Ruprich-Robert, architecte. In-8°, 48 p. Paris, libr. Ve Morel et Ce.

L'Architecture à l'École des beaux-arts en 1881; par J. Hénard, architecte. (Réponse à M. Ruprich-Robert.) In-8°, 23 p. Paris, lib. Ducher et Ce.

Appareil pour explorer la vision des couleurs, modèle récent du docteur J. Maréchal (de Brest), médecin principal de la marine. In-8°, 13 pages et planche. Brest, imprim. Gadreau.

Les Secrets du coloris et du lavis; mélange et application des couleurs, teintes et signes conventionnels pour le dessin géographique, topographique, architectural et industriel; par L. Grimblot. 2e *édition*, refondue et augmentée. In-18 jésus, 72 p. avec fig. et 2 planches de modèles coloriés. Paris, lib. Boyer et Ce. 1 fr. 50.

Peinture orientale, ou l'Art de peindre sur papier, mousseline, velours, bois, etc., suivie de la peinture sur porcelaine, sur verre et sur cristaux, procédés de la manufacture de Sèvres. *Nouvelle édition*, augmentée. In-16, 32 p. Paris, lib. Le Bailly.

Manuel d'archéologie grecque, par Maxime Collignon, professeur, ancien membre de l'École française d'Athènes. In-8°, 368 p., avec 141 fig. Paris, impr. et libr. Quantin. 3 fr. 50.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Cours élémentaire d'archéologie religieuse; par J. Mallet, professeur au petit séminaire de Séez. 3e *édition*, revue et augmentée. In-8°, 328 p. avec 246 fig. Paris, lib. Poussielgue frères.

Alliance des maisons d'éducation chrétienne.

Note sur le projet de loi relatif aux dessins et modèles de fabrique, présentée à M. le ministre des arts; par M. P. Christofle. In-8°, 16 p. Paris, imp. Chamerot.

Annuaire de l'Institut de France pour 1882. In-12, 168 p. Paris, imp. nationale.

III. — ARCHITECTURE.

Notice sur l'arc de triomphe de l'Étoile, par Émile Dosquet. In-18. 17 p. Paris, impr. Perrin.

Le Maître-Autel de la collégiale de Saint-Léonard (Haute-Vienne), par X. Barbier de Montault. In-8°, 43 pages avec fig. Tours, imp. Bousrez.

Extrait des *Comptes rendus* du congrès tenu à Arras par la *Société française d'archéologie* en septembre 1880.

Étude sur quelques monuments portugais d'après les notes de M. le Ce da Silva, architecte, membre de l'Institut de France; par MM. Paul Sédille et Charles Lucas, architectes. In-8°, 32 p. et 5 fig. Paris, imp. nationale.

Extrait du *Compte rendu sténographique du congrès international des architectes* (1878).

IV. — SCULPTURE.

Quelques sculptures vicentines, à propos du bas-relief donné au musée du Louvre par M. Ch. Timbal; par Louis Courajold. In-8°, 12 p. Paris, lib. Champion.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, février 1882.

Le Tombeau de Charles d'Anjou, comte du Maine, à la cathédrale du Mans, et le sculpteur Francesco Laurana; par Henri Chardon, vice-président de la Société archéologique du Maine. In-8°, 27 p. Paris, lib. Champion.

Discours de M. Tresca à l'inauguration de la statue de Frédéric Sauvage à Boulogne-sur-Mer, le 12 septembre 1881. In-4°, 14 p. Paris, imp. Firmin-Didot et Ce.

Illustration boulonnaise. Frédéric Sauvage et ses inventions (1786-1857), souvenir de l'inauguration de sa statue à Boulogne-sur-Mer, le 12 septembre 1881; par A. L. In-8°,

16 p. avec portrait et autographe. Boulogne-sur-Mer, imp. Berr.

Illustration de Saint-Quentin, glorification du monument du 8 octobre (vers); par L., ancien élève du collège de Saint-Quentin. Suivi de : La Gloire de Saint-Quentin, chanson patriotique; par un ouvrier de Saint-Quentin. In-4°, 4 p. Saint-Quentin, imp. Poette; au café Français, rue Saint-Martin, et dans quelques grands cafés.

Inauguration de la statue du père J. Rey, fondateur de la Société de Saint-Joseph et des colonies d'Oulins, de Citeaux, de Saint-Genest-Lerpt, etc. In-8°, 48 pages. Citeaux, imp. de la colonie.

Bénédiction du monument expiatoire élevé à la mémoire de M. l'abbé Louel, et discours prononcé par M. l'abbé Potier, curé de Saint-Étienne de Beauvais. In-8°, 27 p. Beauvais, imp. Pere.

Notices biographiques sur les médaillons de la nouvelle école supérieure de pharmacie de Paris ; par Edmond Dupuy, président de la Société de pharmacie de la Charente. In-18 jésus, 126 p. Paris, lib. Delahaye et Lecrosnier.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

La Peinture murale décorative dans le style du moyen âge, 36 planches en couleur et or, avec des notices explicatives et une introduction; par MM. W. et G. Audsley, membres de l'Institut royal des architectes d'Angleterre. Grand in-4°, VIII-32 p. Paris, lib. Firmin-Didot et Ce.

Titre rouge et noir.

Les Portraits du duc de La Rochefoucauld, auteur des Maximes. Notice et catalogue ; par le marquis de Granges de Surgères. Avec deux portraits inédits gravés par Ad. Lalauze. In-8°, 64 p. Paris, lib. Morgand et Fatout.

Tiré à 500 exemplaires numérotés, dont 2 sur papier impérial du Japon, 20 sur papier Whatman et 478 sur papier vergé. Titre rouge et noir.

Histoire de la peinture hollandaise, par Henry Havard. In-8°, 288 pages avec 91 fig. Paris, imp. et lib. Quantin. 3 fr. 50.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Notice historique sur un tableau appartenant à la basilique de Saint-Remi de Reims et sur la chapelle pontificale qui y est représentée; par M. L. S. Fanart, de l'Académie pontificale de Sainte-Cécile de Rome. In-8°, 94 p. Reims, imp. Monce.

Musées nationaux. Notice des dessins de la collection His de la Salle exposés au Louvre ; par le vicomte Both de Tauzia, conservateur des peintures, des dessins et de la chalcographie. In-12, 208 p. Paris, imp. de Mourgues frères, 1 fr.

Causeries iconographiques à propos de quelques œuvres d'art récemment entrées au musée du Louvre; par Charles de Linas, du bureau de la Société artésienne des Amis des arts. In-8°, 40 p. avec gravures, Paris, lib. Klincksieck.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*, 2e série, t. 15. Tiré à 50 exemplaires.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français. 1er fascicule. Paris, E. Plon et Ce, gr. in-8° de 128 pages.

Catalogue illustré des grands prix de Rome, d'après les dessins originaux des artistes. Peinture, sculpture (1881, 1re année). In-8°, 16 p. et 5 croquis. Paris, lib. Baschet. 1 fr. 50.

Catalogue des moulages provenant des monuments, musées, collections, etc., à l'École nationale et spéciale des beaux-arts. Atelier du moulage. In-8°, 238 p. Paris, imp. nationale; à l'École des beaux-arts.

L'Architecture et la sculpture à l'hôtel Carnavalet; par M. Anatole de Montaiglon. Avec une eau-forte et 13 dessins par M. Ludovic Letrône. In-8°, 24 p. Paris, imprim. Quantin ; lib. Detaille.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1881.

Notice sommaire des monuments et objets divers relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution française exposés au musée Carnavalet, suivant l'ordre des salles parcourues par les visiteurs. In-16, 16 p. Orléans, imp. Jacob.

Musée préhistorique; par Gabriel et Adrien de Mortillet. Photogravures Michelet. Gr. in-8°, 217 p. et 100 pl. de fig. Paris, lib. Reinwald. 35 fr.

Cercle de la librairie, de l'imprimerie, de la papeterie, du commerce de la musique et des estampes. Notice historique et descriptive. In-8°, 97 p. et 6 planches gravées. Paris, au Cercle de la librairie, 5 fr.

Titre rouge et noir.

Le Cercle de la librairie, de l'imprimerie, de la papeterie, du commerce de la musique et des estampes, note complémentaire de la notice historique; par M. J.-B. Baillière. In-8°, 21 p. Paris, imp. Martinet.

Une Visite au musée Boucher-de-Perthes, à Abbeville; par Ris-Paquot. In-12, 36 p. avec 4 planches et figures. Paris, libr. Simon.

Notice des statues, bustes, bas-reliefs et autres ouvrages de sculpture, de la Renaissance et des temps modernes, exposés dans les galeries du muséum Calvet à Avignon; publiée par Aug. Deloye, conservateur du muséum Calvet. Petit in-8°, VII-103 p. Avignon, imp. et lih. Séguin frères.

Catalogue des tableaux, sculptures, gravures, dessins exposés dans les galeries du musée de Bordeaux; par Émile Vallet, conservateur du musée. In-18, 233 pag. Bordeaux, imp. Gounouilhou. 2 fr.

Histoire d'un tableau (le Pérugin du musée de Caen); par A. Buret, secrétaire honoraire de la Société des beaux-arts de Caen. In-8°, 43 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel

Extrait du *Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen.*

Le Musée de Lille (vers) : par divers auteurs. 1re série. Petit in-12, 23 p. Lille, imp. Massart.

Catalogue de la collection Gasnault au Musée national d'Adrien Dubouché à Limoges, avec une introduction, des notes historiques et technologiques, et plus de 270 marques reproduites en fac-similé par Édouard Garnier, secrétaire de la section de céramique au Musée des arts décoratifs. Grand in-8°, XXIX-325 p. Paris, libr. Champion.

Les Vases de la pharmacie de Saint-Charles au Musée lorrain; par Lucien Wiener. in-8°, 8 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal de la Société d'archeologie lorraine,* août 1881.

Musée de la ville de Pau, notice et catalogue par Ch. Le Cœur, conservateur du Musée. 11e édition. In-18, 100 p. Pau, au Musée; lib. Ribaut. 75 cent.

Le Musée d'antiquités et le Musée céramique de Rouen, trente eaux-fortes avec texte et frontispice; par M. Jules Adeline. Livraison I. In-4°, 4 p. et 3 planches. Rouen, lib. Augé.

Cet ouvrage, tiré à 125 exemplaires numérotés, sera publié en 15 livraisons qui paraîtront chaque mois, au prix de 3 fr. chacune. Les 25 premiers exemplaires contiendront deux suites d'épreuves, l'une sur papier de Chine avant la lettre, l'autre sur papier de Hollande, à 5 fr. la livraison.

Le Musée de M.-Q. de Latour, à Saint-Quentin et les dernières années du peintre d'après des documents inédits; texte par Abel Patoux; 70 portraits gravés à l'eau-forte, par A. Lalauze. Saint-Quentin. In-f°, 1882.

Notice sommaire des tableaux du Musée de la ville de Tours. In-18, 123 p. Tours, imp. Mazereau. 1 fr.

Le Musée du Capitole et les autres collections romaines; par M. Eug. Muntz. In-8°, 15 p. Paris, lib. Didier et Ce.

Extrait de la *Revue archéologique,* janvier 1882.

Boucliers décoratifs du musée de Naples; par M. Maurice-Albert. In-8°, 42 p. avec fig. et 5 pl. Paris, libr. Didier et Ce.

Extrait de la *Revue archéologique,* août, septembre, octobre et novembre 1881.

Création d'un musée indo-chinois à Saïgon; par R. Maisonneuve-Lacoste, conseiller à la cour de Saïgon. In-8°, 18 p. Tulle, imp. Crauffon.

Salon de peinture et de sculpture; Expositions en dehors du Salon en 1881; par J. Buisson. Grand in-8°, VIII-160 p. avec planches hors texte et grav. Paris, imp. Quantin.

Salon de 1881 : Extrait de la *Gazette des Beaux Arts* juin, juillet, août et septembre 1881. Expositions : Extrait du *Correspondant* (10 juin 1881).

Le Livre d'or du Salon de peinture et de sculpture, catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par Georges Lafenestre et orné de 16 planches à l'eau-forte, gravées sous la direction de M. Edmond Hédouin. (3e année). In-4°, XVI-140 p. Paris, Jouaust; 25 f.

Tiré à petit nombre. Il a été tiré en plus 125 exemplaires numérotés, dont 100 sur papier de Hollande avec épreuves avant la lettre, et 25 sur papier Whatman avec doubles épreuves des gravures.

Exposition (l') des beaux-arts (Salon de 1881, 2e année), comprenant 40 planches en photogravure par Goupil et Ce, 150 dessins d'après les originaux des artistes : avec le concours littéraire de MM. Daniel Bernard, Gœtschy, Montrosier, Saint-Juirs, Schefer, Stoullig, Vachon, Valabrègue, de Veyran. In-8°, XII-323 p. Paris, lib. Baschet.

Il a été tiré 566 exemplaires numérotés, savoir : 2, texte sur papier du Japon, gravures sur parchemin; 14, texte et gravures sur papier du Japon ; 550, texte sur papier de Hollande.

L'Architecture au salon de 1881, par M. Paul Wallon, architecte du gouvernement diplômé. (Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes,* séance du congrès du 13 juin 1881.) Suivi du compte rendu du concours du monument commémoratif

de l'Assemblée nationale constituante à Versailles (extrait de la *Revue générale de l'architecture*). In-8°, 43 p. Paris, lib. Ducher.

Congrès annuel des architectes à l'École des beaux-arts, 9e session (1881).

Exposition des œuvres d'Édouard Imer, à l'École nationale des beaux-arts, par l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. In-18, 54 p. Paris, imp. Quantin. 1 fr.

L'Exposition de la cour Caulaincourt au Louvre; Fouilles d'Utique; par MM. Philippe Berger, Edmond Le Blant, R. Mowat et R. Cagnat. In-8°, 24 p. Paris, librairie Didier et Ce.

Extrait de la *Revue archéologique*, octobre 1881.

Les Femmes artistes (salons de 1880 et 1881). Exposition de l'Union des femmes (peintres et sculpteurs), Cercle des arts libéraux; par Ernest Hoschedé. Grand in-4°, 32 p. avec grav. Paris, publié par l'*Art de la mode*. 3 fr.

Papier teinté.

Catalogue de la Société d'aquarellistes français (1882). 4e exposition. In-8°, 38 p. avec 15 planches hors texte et vign. Paris, imp. Jouaust; 3 fr.

Titre rouge et noir. Papier vergé.

Liste officielle des récompenses accordées aux exposants des expositions industrielle, scolaire et artistique de la ville d'Alger (avril 1881). Alger, imp. Pézé et Ce. 50 cent.

Les Beaux-Arts à Lille, exposition de 1881; par Olivier Merson. In-8°, XIII-168 p. Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq; les principaux lib.: Paris, Baur.

Extrait du *Propagateur du Nord et du Pas-de-Calais*.

Souvenir de l'exposition des beaux-arts de Lille, impressions d'un vieux filtier, recueillies et mises en pasquilles par Desrousseaux. (1re série.) In-8°, 50 p. Lille, imp. Danel. 75 cent.

2e série, in-8, 56 p. Prix : 75 cent.

Livret de l'exposition d'art industriel de Lille, 1882. In-18, 38 p. Lille, imp. Danel.

Livrets des Salons de Lille, 1773-1788 (réimprimés pour la première fois), précédés d'une introduction et suivis d'une table des noms. Lille, imp. de Lefebvre-Ducrocq, Paris, lib. de J. Baur, 1881, in-8°.

Prix variant entre 7 fr. 50 et 20 fr.

Revue du Salon lyonnais de 1882; par Charles Génion. In-8°, 8 p. Lyon, imp. de la *Province*.

Papier vergé. Extrait de la *Province*.

Le Premier salon de la Société des amis des arts de Nîmes (1881); par Ernest Roussel. In-12, 52 p. Nîmes, imp. Clavel-Ballivet et Ce.

Le Salon de 1881 à Nîmes; par Roger des Fourniels, rédacteur en chef du *Journal du Midi*. In-16, 15 p. Nîmes, imp. Dubois. 50 cent.

Une révolution artistique; par Louis Enault. In-8°, 16 p. Paris, imp. Mouillot.

Deux expositions des beaux-arts, projet; par Perignon, peintre. 2e édition. In-8°, 20 p. Paris, Firmin-Didot. 20 cent.

Catalogue d'une collection de tableaux de maîtres anciens et modernes, d'aquarelles et de sculptures; provenant de la collection de M. Alfred Russo et d'autres amateurs. Cette vente a été faite à Vienne le 4 avril 1882 par et sous la direction de M. C.-J. Wawra.

Catalogue des tableaux anciens et modernes, objets d'art et de curiosité, porcelaines, bronzes de l'Orient, meubles anciens, objets variés, albums chinois et japonais, composant la collection de M. Paul de Saint-Victor. Vente des 23 et 24 janvier 1882, par les soins de Me Chevallier, commissaire-priseur, et de MM. Féral et Mannheim, experts.

Catalogue de 33 tableaux de Gustave Courbet, parmi lesquels : Un Enterrement à Ornans, l'Atelier de Courbet, la Sieste à l'époque des foins, le Combat de cerfs, l'Hallali, le Retour de la conférence. Vente du 9 décembre 1881, par le ministère de P. Chevallier, commissaire-priseur, et M. Durand Ruel, expert.

Catalogue de beaux dessins anciens et modernes des écoles hollandaise, flamande, allemande, italienne, espagnole, anglaise et française, dépendant de la collection de M. J. Gigoux, peintre. Préface de M. Henry Jouin. Vente du 20 au 23 mars 1882, par le ministère de Me Maurice Delestre, commissaire-priseur, et M. Féral, expert. In-4°. Paris, Pillet et Dumoulin, 1882.

Atlas historique formé par M. A.-G. de Visser, ancien directeur de ventes à la Haye. Estampes et dessins provenant de diverses successions. Cette vente a eu lieu, à Amsterdam, le 21 novembre 1881, sous la direction de M. Frédéric Muller et Ce.

Catalogue d'une collection de dessins anciens et modernes, formée par M. J.-M. Vreeswyk, architecte, dont la vente a eu lieu à Amsterdam, les 3 et 4 mai 1882, par les soins de Frédéric Muller.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Catalogue des estampes relatives au département des Vosges, antérieures à l'année 1790; par A. Benoît. In-8°, 27 p. Saint-Dié, imp. Humbert.

Extrait du *Bulletin de la Société philomatique vosgienne*, année 1881-1882.

Catalogue de portraits anciens et modernes de petit format, portraits d'auteurs, de personnages historiques et de femmes célèbres, pouvant servir à l'illustration des classiques, Lettres de Mme de Sévigné, Mémoires de Saint-Simon, etc., dont la vente a eu lieu les 11 et 12 novembre 1881. In-8°, 54 p. Paris, impr. Ves Renou, Maulde et Cock; Dupont aîné.

556 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, en nombre avant la lettre, Boilly, caricatures, Daumier, Gavarni, Grandville, Nanteuil, Raffet, Rembrandt, Traviès, Vernet, etc., portraits, livres à figures, Faust par Delacroix, le Grelot, etc., dont la vente a eu lieu le 30 novembre 1881. In-8°, 20 p. Paris, impr. Ves Renou, Maulde et Cock; Vignères.

205 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, principalement de l'école française du XVIIIe siècle, imprimées en noir et en couleur, livres et dessins, dont la vente a eu lieu le 2 décembre 1881. In-8°, 28 p. Paris, impr. Pillet et Dumoulin; Clément.

234 numéros.

Catalogue d'estampes, école du XVIIIe siècle, en noir et en couleur, Baudouin, Boilly, Boucher, Chardin, Cochin, Coypel, Debucourt, etc., et modernes, pièces historiques, collection de M. le comte de L...., dont la vente a eu lieu le 12 décembre 1881. In-8°, 24 p. Paris, impr. Ves Renou, Maulde et Cock; Vignères.

252 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, vues, sujets et portraits ayant rapport à Port-Royal, portraits, ornements, école du XVIIIe siècle, Debucourt, Fragonard, Greuze, etc., livres à figures, Ducerceau, *Gazette des beaux-arts*, typographie de Mérian, Vriese, etc., dont la vente a eu lieu les 16 et 17 décembre 1881. In-8°, 40 p. Paris, impr. Ves Renou, Maulde et Cock; Vignères.

500 numéros.

Catalogue d'estampes, portraits, école du XVIIIe siècle, école moderne et lithographies, Charlet, Raffet, Vernet, caricatures, vignettes, vues, dont la vente a eu lieu le 9 janvier 1882. In-8°, 20 p. Paris, impr. Ves Renou, Maulde et Cock.

251 numéros.

Catalogue d'une belle collection d'estampes principalement de l'école française du XVIIIe siècle, pièces imprimées en noir et en couleur, épreuves tirées hors texte, pièces historiques sur la Révolution, eaux-fortes modernes, etc., dont la vente a eu lieu les 26, 27 et 28 janvier 1882. In-8°, 52 p. Paris, impr. Chamerot; Danlos fils et Delisle.

536 numéros.

Catalogue d'une belle collection d'estampes et dessins relatifs à la Révolution française, pièces sur les mœurs, costumes et caricatures, portraits et pièces historiques sur Marie-Antoinette et Louis XVI, les journaux *la Caricature* et *le Charivari*, dont la vente a eu lieu les 31 janvier, 1er et 2 février 1882. In-8°, 87 p. Paris, impr. Pillet et Dumoulin; Clément.

729 numéros.

Catalogue de livres français reliés avec luxe et ornés de gravures, des suites de vignettes et des portraits composant le cabinet de M. D., dont la vente a eu lieu le 4 février 1882. In-8°, 32 p. Paris, libr. Labitte.

206 numéros.

Catalogue des suites de vignettes, des portraits et des livres français illustrés composant la bibliothèque de M. C***, dont la vente a eu lieu les 17 et 18 février 1882. In-8°, 43 p. Paris, libr. Labitte.

451 numéros.

Catalogue de suites de vignettes pour illustrations par les principaux artistes des XVIIIe et XIXe siècles. Dessins par Moreau, Desrais, Cochin, Marillier, Duplessis-Bertaux, Desenne, Deveria, Johannot, etc., dont la vente a eu lieu du 20 au 25 février 1882. In-8°, 159 p. Paris, impr. Pillet et Dumoulin; Clément.

1517 numéros.

Catalogue de vignettes pour illustrations, en grande partie avant la lettre et à l'eau-forte pure, et dessins originaux de vignettes, livres à figures, estampes anciennes et modernes, école française du XVIIIe siècle en noir et en couleur, photographies faisant partie de la collection de M. le baron M. D. C., dont la vente a eu lieu du 1er au 4 mars 1882. In-8°, 84 p. Paris,

impr. V^es Renou, Maulde et Cock; Vignères; Dupont aîné.

940 numéros.

Catalogue d'estampes historiques et topographiques sur les provinces de France, comprenant un grand nombre de portraits, cartes, vues, plans dessinés, gravés et lithographiés. École française. Portraits, sujets gracieux et de genre de Boucher, Le Barbier, Longueil, Duplessis-Bertaux, Jeaurat, Eisen, etc., dont la vente a eu lieu le 1er mars 1882 et jours suivants. In-8°, 91 p. Paris, impr. V^es Renou, Maulde et Cock; Menu.

1144 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, portraits, ornements, œuvre de Le Pautre, école du XVIIIe siècle, quelques dessins, Choffard, Gravelot, Monnet, etc., collection de M. le colonel Gagneur de Patornay, dont la vente a eu lieu les 17 et 18 mars 1882. In-8°, 36 p. Paris, impr. V^es Renou, Maulde et Cock; Vignères.

481 numéros.

Catalogue d'estampes, portraits et sujets divers, collection sur la ville de Paris, par Perelle, Silvestre, Delauney, Martial, Meyron, Niel, vues des églises, palais, hôtels, places, ponts, fontaines, théâtres, etc., environs, plans et cartes, livres sur Paris, pièces historiques, caricatures, journaux, dessins, dont la vente a eu lieu le 22 mars 1882. In-8°, 24 p. Paris, impr. V^es Renou, Maulde et Cock; Vignères.

251 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, école du XVIIIe siècle, école moderne, eaux-fortes par Aligny, Boissieu, Demarne, Duclaux, Ingres, Ch. Jacque, Meryon, Marvy, Reinhardt, etc., lithographies par Eugène Blery, Charlet, Gudin, Hubert, etc., dont la vente a eu lieu le 20 avril 1882. In-8°, 24 p. Paris, impr. V^es Renou, Maulde et Cock; Vignères.

250 numéros.

Catalogue d'estampes de l'école française du XVIIIe siècle, pièces en noir et en couleur, caricatures sur les mœurs, les costumes et la politique, pièces historiques sur la Révolution, dessins, albums, par Pigal, Boilly, Grandville, Monnier, Bouchot, Gavarni, Traviès, etc., composant la collection de feu M. le comte Dubois du Bais, dont la vente a eu lieu du 23 au 29 avril 1882. In-8°, 140 p. Paris, impr. Pillet et Dumoulin; Clément.

1443 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes des XVIIe et XVIIIe siècles et modernes, ornements, portraits, pièces historiques, costumes, vues de Paris et de France, par Blondel, Chapuy, Chatillon, Marot, Silvestre, etc., quelques dessins. Collection d'un amateur étranger, dont la vente a eu lieu les 3 et 4 mai 1882. In-8°, 48 p. Paris, impr. V^es Renou, Maulde et Cock; Vignères.

524 numéros.

Catalogue des doubles du cabinet d'estampes d'Amsterdam. Pièces d'une grande rareté et d'une conservation parfaite, surtout pour les maîtres anciens, notamment Dürer, Rembrandt, et les gravures d'après Rubens. Cette vente a eu lieu à Amsterdam, le 2 mai 1882, sous la direction de Frédéric Muller et Ce.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes Monographies provinciales.

Les Fouilles de Chaldée. Communication d'une lettre de M. de Sarzec; par M. Léon Heuzey. In-8°, 19 p. et planche. Paris, libr. Didier et Ce.

Extrait de la *Revue archéologique*, novembre 1881.

La Vie privée des anciens, texte par René Ménard. Dessins d'après les monuments antiques par Cl. Sauvageot. T. III: Le Travail dans l'antiquité. In-8°, 611 p. avec 750 fig. Paris, libr. Ve Morel et Ce.

Les Céramiques de la Grèce propre; Vases peints et terres cuites; par Albert Dumont, correspondant de l'Institut (Académie des inscriptions et belles lettres) et Jules Chaplain, de l'Institut (Académie des beaux-arts). Première partie: Vases peints. Grand in-4°, 84 p. avec 36 fig. et 33 pl. Paris, impr. et libr. Firmin-Didot et Ce.

De la connaissance et de la dénomination des couleurs dans l'antiquité; par le docteur J. Geoffroy. In-8°, 35 p. Paris, impr. Hennuyer.

Extrait des *Mémoires de la Société d'anthropologie*. t. 2, 2e série.

Notices historiques, archéologiques et artistiques; par M. l'abbé Despax, curé de Saint-Martial de Bordeaux. Grand in-16, 194 p. Bordeaux, impr. Ragot.

Les Catacombes de Rome, histoire de l'art et des croyances religieuses pendant les premiers siècles du christianisme, par Théo-

phile Roller. 2 vol. in-f° avec 100 pl. Paris, Morel.

Voir, dans la *Chronique* du 25 avril 1882, un article de M. O. Rayet.

Mélanges archéologiques. Première série. In-8°, 23 p. avec fig. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, 1880.

Une étude archéologique; par Prosper Grolleau. In-8°, 23 p. Nantes, impr. Forest et Grimaud.

Les Livres de comptes d'un marchand montalbanais au XIVe siècle; par M. Édouard Forestié, secrétaire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. Plan de l'ouvrage. In-12, 24 p. Montauban, impr. Forestié.

Découverte d'un vase antique en bronze incrusté d'argent aux environs de Montauban; par Édouard Forestié, secrétaire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, rapporteur. In-8°, 8 p. Montauban, impr. Forestié.

Note sur deux monuments dédiés l'un au dieu Cissonius, l'autre à la déesse Mogontia; par M. Aug. Prost, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 25 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur; Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société*, t. 4.

Histoire archéologique du Vendômois; par M. J. de Pétigny, membre de l'Institut. 2e *édition*, revue et corrigée sur les manuscrits de l'auteur, avec un index alphabétique des matières. In-8°, XIII-736 p. Vendôme, impr. Lemercier et fils; tous les libr.; Blois.

Antiquités et monuments du département de l'Aisne; par Édouard Fleury. Quatrième partie, accompagnée de 145 grav. par Édouard Fleury, d'après des dessins de MM. Éd. Fleury, Piette, Pilloy, Barbey, Varin, Malézieux, Midoux, Laurent, etc. Grand in-4°, 287 p. Paris, impr. Quantin; lib. Menu; Laon, lib. Mme Padiez; Saint-Quentin, lib. Triqueneaux-Devienne; département de l'Aisne, tous les lib.

Statistique monumentale du département de l'Aube; par Ch. Fichot. Accompagnée de chromolithographies, de gravures à l'eau-forte et de dessins sur bois, dessinés et gravés par l'auteur. Arrondissement de Troyes. Livraisons 1 à 12. In-8° avec grav. et 12 pl. hors texte dont 5 en chromolithog. Paris, impr. Quantin; l'auteur, 39, rue de Sèvres; Troyes, libr. Lacroix; tous les libraires du département de l'Aube.

L'ouvrage complet, tiré à 300 exemplaires seulement, comprendra 5 vol. pour tout le département (on peut souscrire pour un seul arrondissement). Il se publie par livraisons à 2 fr.; 30 livraisons forment un volume. Il a été tiré 25 exemplaires numérotés sur papier de Hollande, à 4 fr. la livraison.

Histoire de la ville de Lunel, depuis son origine jusqu'en 1789; par Thomas Millerot (coiffeur), bibliothécaire de la ville In-8°, XVI-527 p. et pl. Montpellier, impr. Martel; Lunel, l'auteur, 16, cours Valatoura. 8 fr.

Itinéraire archéologique de Bernay, Beaumont-le-Roger, Harcourt, Beaumesnil et Thevray; par M. l'abbé Porée, curé de Bournainville, inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8°, 55 p. Tours, impr. Bousrez.

Documents inédits sur les armoiries de la ville de Bernay, recueillis par E. Veuclin. In-8°, 16 p. Bernay, impr. Veuclin.

Papier vergé.

Liste critique et descriptive des monuments mégalithiques du département de la Creuse; par M. de Cessac. In-8°, 49 p. Paris, libr. Didier et Ce.

Extrait de la *Revue archéologique*, juillet, août et septembre 1881.

Boulogne monumental; par Camille Enlart. In-8°, 23 p. et pl. Tours, impr. Bousrez.

Extrait des *Comptes rendus* du congrès tenu à Arras par la *Société française d'archéologie*, en septembre 1880.

Najac en Rouergue, notes historiques et archéologiques; par Auguste et Émile Molinier. In-8°, 55 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur; Paris, Thorin.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 42, 1881.

Impressions d'un touriste sur Saumur et ses environs; par Mlle N. Dondel du Faouëdic. In-18 jésus, 142 p. Dinan, impr. et libr. Bazouche; Paris et départements, les principaux libraires.

Saint-Lunaire, son histoire, son église, ses monuments (avec 10 planches); par Arthur de La Borderie, du Comité des travaux historiques. In-8°, 50 p. et 3 pl. et vignettes. Rennes, libr. Plihon.

Tiré à 200 exemplaires.

Archéologie lyonnaise; par Léopold Niepce, conseiller à la cour d'appel de Lyon. (Les Stalles et les Boiseries de Cluny à la cathédrale de Lyon; les Chartes et la Bibliothèque de Cluny; le Cabinet des antiques et le Médaillier du collège de la Trinité, etc.

Grand in-8°, xi-131 p. avec gravures. Lyon, libr. Georg.

Titre rouge et noir. Papier vélin teinté.

Notice archéologique sur les anciennes abbayes d'Honnecourt et de Vaucelles; par l'abbé Bulteau, de la Société française d'archéologie. In-4°, 111 p. et 5 pl. Lille, impr. Danel.

Histoire de l'abbaye de Lannoy (ordre de Cîteaux); par L.-E. Deladreue, curé de Saint-Paul, de la Société des antiquaires de Picardie. In-8°, 452 p. Beauvais, impr. Pere.

Armorial des grands-maitres et des abbés de Saint-Antoine de Viennois; par G. Vallier, correspondant de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Marseille. In-8° de 76 p. avec armoiries. Marseille, Barlatier-Feissat père et fils.

Inventaire chronologique et analytique des chartes de la maison de Baux, accompagné de 15 planches de sceaux, de 5 tableaux généalogiques et d'une carte des possessions françaises de cette maison, et suivi d'un appendice relatif à la branche des Baux d'Arborée; par le docteur L. Barthélemy, président de la Société de statistique de Marseille. In-8°, xxxi-680 p. Marseille, impr. Barlatier-Feissat père et fils.

Vieux châteaux de la Bresse et du Bugey; par Aimé Vingtrinier. In-8°, xi-333 p. avec portrait gravé et 4 vues photographiées. Lyon, libr. Georg. 20 fr.

Tiré à 130 exemplaires sur papier de Hollande.

Iconographie chrétienne. Le Triomphe du Christ (vitrail de l'église de Brou), étude d'après une gravure du xvie siècle; par Ét. Milliet, de la Société littéraire de l'Ain et de l'Académie de Mâcon. In-8°, 21 p. Paris, libr. Detaille.

Les Inscriptions militaires d'Amiens, à propos d'un nouveau monument de la légion XXI Rapax; par M. Robert Mowat. In-8°, 16 p. Paris, libr. Didier et Ce.

Extrait de la *Revue archéologique*, septembre et octobre 1881.

L'Inscription du château de Montal, étude épigraphique; par l'abbé Joseph Roux. In-12, 36 p. Tulle, impr. Mazeyrie. 75 cent.

Baptistère et bain liturgique d'Angers; par M. Gabriel Gravier. In-8°, 12 p. Rouen, impr. Cagniard.

Extrait du *Bulletin de la Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure* pour l'année 1881.

Les Épitaphes du cloître de Saint-Martin-de-Brive; par René Fage. In-8°, 11 p. Tulle, impr. Crauffon.

Extrait du *Bulletin de la Société des lettres, etc. de la Corrèze*, 1re livraison, 1881.

La Tombe militaire du cimetière de Brive, 25 juillet 1881; inauguration du monument, etc. In-8°, 8 p. Brive, impr. Verlhac. 25 cent.

Extrait du no 1485 du *Conciliateur de la Corrèze*. du 30 juillet 1881.

Reliquaire en cuivre ciselé et doré, fin du xiiie siècle, de l'église de Saint-Martin-de-Brive (Corrèze); par M. Ernest Rupin, correspondant du comité, à Brive. In-8°, 4 p. avec 2 fig. Paris, impr. Nationale.

Extrait de la *Revue des sociétés savantes*, 7e série, t. V, 1881.

Tête colossale trouvée dans les thermes de Féronie; par M. René de La Blanchère. In-8°, 4 p. Paris, libr. Didier et Ce.

Extrait de la *Revue archéologique*, juin 1881.

Exploration archéologique à Guisseny (Finistère); par P. Le Guen et A. Riou. In-8°, 11 p. Brest, impr. Gadreau.

Extrait du *Bulletin de la Société académique de Brest*.

Le Cimetière gallo-romain de Thoraise (Doubs); par Jules Gauthier, archiviste du Doubs. In-8°, 12 p. et 4 pl. Besançon, impr. Marion, Morel et Ce.

Recherches archéologiques sur le territoire de Précy (Oise); par G. D. In-16, 15 p. Meaux, impr. Destouches.

Description et histoire du château de Pau et du pays de Béarn, avec un panorama-guide du visiteur et du touriste, et des renseignements divers. In-18 jésus, 93 p. et vignette. Pau, impr. Garet.

Le Capitole de Saintes; par M. Louis Audiat. In-8°, 16 p. Saintes, libr. Mme Mortreuil; Paris, libr. Baur.

Extrait du *Bulletin de la Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis*.

Les Places d'Arras, étude historique et archéologique sur la Grande-Place et la Petite-Place d'Arras et la rue de la Taillerie qui les relie entre elles; par Adolphe de Cardevacque. Grand in-8°, 429 p. et pl. Arras, impr. et libr. Sueur-Charruey.

Tiré à 210 exemplaires, dont 200 sur papier ordinaire et 10 sur papier vergé, numérotés.

Cortège historique de la ville de Vienne à l'occasion des noces d'argent de LL. MM. François-Joseph Ier et Élisabeth (27 avril 1879). Texte par Oscar Berggruen. In-f°

48 p. avec grav. et 45 pl. hors texte. Paris, impr. et libr. Quantin.

Tiré à 550 exemplaires numérotés. Papier vélin. Titre rouge et noir.

Coup d'œil sur les monuments antiques de la Dobrudja; par M. Michel C. Soutzo. In-8°, 31 p. et 5 pl. Paris, impr. Pillet et Dumoulin.

Extrait de la *Revue archéologique*, octobre et novembre 1881.

L'Age du bronze; Instruments, armes et ornements de la Grande-Bretagne et de l'Irlande; par John Evans, D. C. L. LL. D., de la Société royale de Londres, président de la Société de numismatique de Londres. Traduit de l'anglais par W. Battier, revu et corrigé par l'auteur. In-8°, VIII-551 p. avec 540 fig. Paris, libr. Germer Baillière et Ce. 15 fr.

Voir dans la *Chronique* du 11 mars 1882 un article de M. A. de Lostalot.

Note sur quelques monuments archéologiques du Sahara; par M. le docteur H. Weisgerber. In-8°. 20 p. et pl. Paris, impr. libr. Didier et Ce.

Extrait de la *Revue archéologique*, juillet 1881.

Lettre à M. Egger sur deux inscriptions de Crimée; par M. Ladislas Jurgiewitch. In-8°, 8 p. Paris, libr. Didier et Ce.

Extrait de la *Revue archéologique*, avril 1881.

Le Missel du cardinal de Tournai à la bibliothèque de Sienne, par Auguste Castan; in-8°, 13 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 42, 1881.

Note sur l'archéologie préhistorique en Portugal, par E. Cartailhac. D'après les travaux de MM. Pereira da Costa, Ribeiro, Delgado, Estacio de Veiga, Sarmento, G. Pereira, etc.; in-8° 28 p. Paris, impr. Hennuyer.

Extrait des *Bulletins de la Société d'anthropologie.*

Mémoires de l'Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres d'Aix. T. XII, in-8°, 492 p. Aix-en-Provence, impr. Illy.

Compte rendu des travaux de la Société académique de l'Aube depuis le 1er juin 1877 jusqu'au 21 décembre 1880; par M. Albert Babeau, secrétaire de la Société académique de l'Aube. In-8°, 24 p. Troyes, impr. Dufour-Bouquot.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, t. 41, 1880.

Mémoires de la Société éduenne. Nouvelle série. T. IX. In-8°, XXII-534 p. et 20 planches, Autun, impr. et libr. Dejussieu père et fils. Paris, libr. Durand et Pedone-Lauriel. 9 fr.

Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc. 2e série. T. I. In-8°, XXXII-260 p. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre.

Mémoires de la Société d'histoire, d'archéologie et de littérature de l'arrondissement de Beaune (1879-1880). In-8°, 243 p. Beaune, impr. Batault-Morot.

Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen. 1881. In-8°, VIII-536 p. Caen, impr. et libr. Le Blanc-Hardel.

Mémoires de la Société des antiquaires du Centre. 1881. 9e vol. in-8°, XXIII-340 p. et pl. Bourges, impr. Pigelet et fils et Tardy.

Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique du département de Constantine. (10e vol. de la 2e série, 20e vol. de la collection.) 1879-1880. In-8°, XVII-270 p. et 31 pl. Paris, libr. Challamel aîné.

Tables générales des vingt premiers volumes de la Société archéologique du département de Constantine. (11e vol. de la 2e série, 21e vol. de la collection.) 1881. In-8°, 291 p. Paris, libr. Challamel aîné.

Mémoires de la Société de statistique, sciences, lettres et arts du département des Deux-Sèvres. 2e série. T. XIX. 1881. In-8°, XVI-467 p. Niort, libr. Clouzot.

Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin. T. XXIX. (Année 1880.) T. VIII de la 2e série. In-8°, 440 p. Limoges, impr. Chapoulaud frères.

Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain. 3e série. 9e volume. In-8°, XXI-362 p. et pl. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Mémoires de l'Académie de Nîmes. 7e série. T. III. Année 1880. In-8°, LXXXIV-395 p. et pl. Nîmes, impr. Clavel-Ballivet et Ce.

Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest. T. III (de la 2e série). Années 1880. In-8°, 495 pages et planches. Poitiers, lib. Druineaud.

Rapport sur les travaux de la Société des antiquaires de Picardie pendant l'année 1879; par M. J. Garnier, conservateur de la bibliothèque d'Amiens. In-8°, 19 pages. Amiens, imp. Douillet.

Extrait du t. 27 des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie.*

Mémoires de la Société académique des sciences, arts, belles-lettres, agriculture et

industrie de Saint-Quentin. 4e série. T. III (55e année). Travaux de juillet 1879 à juillet 1880. In-8°, 399 pages. Saint-Quentin, imp. Poette.

Bulletin de la Société archéologique de Sens. T. XII (1880). In-8°, 329 p. et 36 planches. Sens, imp. Duchemin.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Deux chefs normands des armées byzantines au XIe siècle. In-8°. Paris. — Trois sceaux et deux monnaies de l'époque des Croisades. In-8°. Gênes. — Bulles de hauts fonctionnaires byzantins d'ordre militaire. In-8°. Gênes; par G. Schlumberger.

Voir dans la *Chronique* du 8 avril 1882 un article de M. O. Rayet.

Liste des noms d'hommes gravés sur les monnaies de l'époque mérovingienne; par Anatole de Barthélemy. In-8°, 23 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 42, 1881.

Monnaie, sceau et plaque de foyer aux armes de Diane de Dommartin, baronne de Fontenoy et dame en partie de Fénétrange; par M. Bretagne. In-8°. 13 p. et 2 planches. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1881.

Note sur les sceaux de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem; par M. J. Delaville Le Roulx, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 34 p. et planches. Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur; Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. 41. Papier vergé.

Recherches sur la numismatique et la sigillographie des Normands de Sicile et d'Italie; par Arthur Engel, ancien membre de l'École française de Rome. In-4°, x-117 p. Angers, Burdin et Ce.

Numismatique des Scythes et des Sarmates Kerkinitis et Tannaïs; par Polydore Vacquier. In-8°, 159 p. et planche. Paris, imp. et lib. Firmin-Didot et Ce.

Supplément à la Notice sur les médailles dites pieds de sanglier; par A.-C. Goudard, de l'Académie de Nîmes. In-8°, 86 pages et planches. Toulouse, imp. Douladoure Privat, lib. Privat.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

La Céramique japonaise; par G.-A. Audsley et J.-L. Bowes, de Liverpool. Édition française, publiée sous la direction de M. A. Racinet. Traduction de M. P. Louisy. In-4°, IX-320 p. avec 32 planches hors texte, dont 16 en couleur, or et argent, et 25 gravures. Paris, lib. Firmin-Didot et Ce. 50 fr.

Titre rouge et noir.

Collection Camille Lécuyer : Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure. Notice de MM. Fr. Lenormant, J. de Witte, A. Cartault, G. Schlumberger, E. Babelon, C. Lécuyer. In-f°. Paris, Rollier et Feuardent. 1re liv.; 20 pl.

Voir, dans la *Chronique* du 15 avril 1882, un article signé de M. O. Rayet.

Conférence sur la céramique monumentale, faite le 19 septembre 1878 à l'Exposition universelle internationale, à Paris, par M. Paul Sédille, architecte. In-8°, 22 p. Paris, imprimerie nationale.

Comptes rendus sténographiques publiés sous les auspices du comité central des congrès et conférences et la direction de M. Ch. Thirion, secrétaire du comité, etc.

La Brique et la Terre cuite, étude historique de l'emploi de ces matériaux, fabrication et usages, motifs de construction et de décoration choisis dans l'architecture des différents peuples; par Pierre Chabat, architecte, professeur adjoint à l'École spéciale d'architecture, avec la collaboration de Félix Monmory, architecte. In-f°, 171 p. avec 39 fig. Paris, libr. Ve Morel et Ce.

Étude sur les émaux anciens; par Ris-Paquot. In-32, 81 p. et 6 pl. en chromolithographie. Paris, libr. Simon.

Papier vergé.

Les Faïences lyonnaises au XVIIIe siècle; par M. Pierre Brossard, conservateur du musée d'art et d'industrie de Lyon. In-4°, 16 p. Paris, imp. Quantin.

Extrait de la *Revue des arts décoratifs*.

Inventaire des bijoux de Jeanne de Bourdeille, dame de Sainte-Aulaire et de Lanmary (1595), publié pour la première fois d'après le manuscrit original de la Bibliothèque nationale; par le président de Montégut, correspondant du ministère

pour les travaux historiques. In-8°, 99 p. Périgueux, imp. Dupont et Cᵉ.

Tiré à 100 exemplaires numérotés et signés par l'auteur. Titre rouge et noir. Papier vergé.

Conférence sur le verre, faite le 27 juillet 1878, à l'Exposition universelle internationale à Paris; par M. Clémandot, ingénieur civil. In-8°, 15 p. Paris, imp. Nationale.

Comptes rendus sténographiques publiés sous les auspices du comité central des congrès et conférences et la direction de M. Ch. Thirion, secrétaire du comité, etc.

L'Aiguière d'argent du ciseleur François Briot, de Montbéliard, décrite par Alfred Ducat, conservateur du Musée des antiquités de Besançon. In-8, 16 p. Besançon, impr. Dodivers et Cᵉ.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs.*

La Mosaïque; par Gerspach. In-8°, 272 p. avec fig. Paris, imp. et libr. Quantin. 3 fr. 50.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Les Mosaïques de Milan; par Mgr X. Barbier de Montault, prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8°, 44 p. et pl. Arras, impr. Laroche.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*, 2ᵉ série, t. 15.

Catalogue de la collection Michel-Pascal, statuaire. Cette collection, vendue par le ministère de Mᵉ P. Chevalier, commissaire-priseur, en mai 1882, renfermait de très belles faïences françaises ayant figuré au Musée des arts décoratifs.

Catalogue de la collection d'antiquités et d'objets d'art de M. A. Pickert, de Nuremberg, antiquaire de la cour royale de Bavière. La seconde partie renferme 2,200 articles de poteries de tout genre et de tout pays : verres et cristaux, sculptures en ivoire, bois, pierre, etc. Vente à Cologne en mai 1882.

Les Origines de la tapisserie de haute et basse lice à Paris; par Jules Guiffrey, de la Société des antiquaires de France. In-8°, 22 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Extrait du t. 8 des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* (p. 107 à 124). Papier vergé.

Sur des tentures artistiques; par M. A. Letorey, architecte décorateur. In-4°, 10 p. Paris, impr. Tremblay.

Extrait du *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale.*

Venise, notes prises dans la bibliothèque d'un vieux Vénitien; par A. Bournet. (Voyageurs illustres à Venise; Venise aux XVIᵉ, XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles; la Peinture vénitienne.) In-18 jésus, 306 p. Paris, impr. et libr. Plon et Cᵉ.

La Reliure française commerciale et industrielle, depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'à nos jours; par MM. Marius (Michel), relieurs-doreurs. In-4°, 147 p. avec fig. et 23 pl. Paris, libr. Morgand et Fatout.

La Reliure moderne. Critique d'un praticien. Étude sur les reliures et sur la reliure en général destinée aux amateurs de livres. In-12, 70 p. Paris, lib. Marpon et Flammarion.

Catalogue de livres ornés de suites de vignettes, estampes anciennes, composant le cabinet de M. C..., dont la vente a eu lieu les 31 mars et 1ᵉʳ avril 1882. In-8°, 44 p. Paris, libr. Labitte.

255 numéros.

Catalogue de beaux livres français, la plupart en grand papier, ornés de suites de vignettes avant la lettre et eaux-fortes, et reliés par les principaux artistes modernes, composant la bibliothèque de feu M. Edmond Maas, dont la vente a eu lieu les 27, 28, 29 et 30 mars 1882. In-8°, XII-99 p. Paris, libr. Labitte.

688 numéros.

Études sur l'art funéraire moderne; par J. Boussard. In-4°, 16 p. Laval, impr. Jamin.

Collections Spitzer. Les Émaux peints; par M. Claudius Popelin. In-8°, 32 p. avec vign. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, août 1881.

Annuaire artistique des collectionneurs; par Ris-Paquot, artiste peintre. Illustré de nombreux dessins. 1882-1883. (2ᵉ année). In-18 jésus, 353 p. Paris, libr. Simon, 6 fr.

X. — BIOGRAPHIES.

La Famille de Jean Cousin, peintre et verrier du XVIᵉ siècle; par M. Jules Guiffrey, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 22 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société*, t. 41. Papier vergé.

Salomon de Brosse, l'architecte de Henri IV et de Marie de Médicis; par M. Charles Read, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 34 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. 41. Papier vergé.

Jean Warin, ses œuvres de sculpture et le buste de Louis XIII du musée du Louvre;

par Louis Courajod. In-8°, 54 p. avec vign. Paris, libr. Champion.

Extrait de la *Revue de l'art*, nos du 25 septembre et du 2 octobre 1881.

Les Amateurs de l'ancienne France. Le surintendant Foucquet; par Edmond Bonnaffé. In-4°, 107 p. avec grav., portrait et lettres ornées. Paris, libr. de l'Art.

Bibliothèque internationale de l'*Art*.

Pierre Puget; par Ernest Chesneau. Livre de lecture à l'usage des écoles et de la classe préparatoire des lycées et des collèges. In-18, 35 p. avec vign. Paris, libr. Hachette et Ce. 15 cent.

Bibliothèque des écoles et des familles.

La Sculpture et les Sculpteurs français du XIIe au XIXe siècle. Coysevox (1640-1720); par Ed. Deménieux. In-8°, VIII-107 p. Paris, libr. Nadaud et Ce.

Dessins de Raimond Lafage, en cinq pl., avec des notices biographiques et une étude sur les travaux de cet artiste publiés par Edmond Cabié. In-f°, 16 p. Toulouse, impr. Chauvin et fils.

Jean-Joseph Dumons, peintre d'histoire (1687-1779); par René Fage. In-8°, 20 p. Tulle, impr. Crauffon.

Extrait du *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze*, 2e livraison, 1881.

Un célèbre artiste, ou Vie d'Augustin Pajou le sculpteur; par M. A. Grandsard. In-12, 120 p. et vignette. Limoges, impr. et libr. F. F. Ardant frères; Paris, même maison.

Souvenirs de Mme Vigée Le Brun, de l'Académie royale de Paris. 2 vol. in-18 jésus. T. I, 369 p.; t. II, 384 p. Paris, libr. Charpentier. 7 fr.

Bibliothèque Charpentier.

L'Art du XVIIIe siècle; par Edmond et Jules de Goncourt. Première série: Watteau, Chardin, Boucher, Latour. In-18 jésus, 419 p. Paris, libr. Charpentier. 3 fr. 50.

Bibliothèque Charpentier.

Les Graveurs au XVIIIe siècle; par MM. le baron Roger Portalis et Henri Béraldi. T. II. (Drevet-Marais). In-8°, 775 p. Lille, impr. Danel. Paris, libr. Morgand et Fatout. 30 fr.

Titre rouge et noir. Papier vergé.
Voir dans la *Chronique* du 8 avril 1882 un article de M. Clément de Ris.

Les logements d'artistes au Louvre à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe; par Olivier Merson. In-8°, 24 p. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, mars et septembre 1881.

Peintres modernes: Ingres, H. Flandrin, Robert-Fleury, par M. Eugène Montrosier. Photographie, par Goupil et Ce. In-8°. Paris, Ludovic Baschet.

Voir, dans la *Chronique* du 25 mars 1882, une notice de M. A. de Lostalot.

Peintres et sculpteurs contemporains, artistes décédés de 1870 à 1880, notices par J. Claretie, portrait gravé à l'eau-forte par L. Massard. Paris, Jouaust. in-8°. 1re liv. Henry Regnault; 2e livr. O. Tassaert; 3e livr. G.-L. Hamon; 4e livr. J. F. Millet. — Artistes vivants au 1er janvier 1881; 1re livr. L. Meissonier; 2e livr. Paul Baudry.

Chaque livraison 2 fr. 50.

Notice sur M. le baron Taylor; par M. le marquis de Chennevières, de l'Académie des beaux-arts. In-4° de 43 p. Paris, Firmin-Didot et Ce.

Notice biographique sur A. Guillard, peintre, conservateur du musée de Caen; par M. V. Tesnière, vice-président de la Société des beaux-arts de Caen. In-8°, 23 p. Caen, impr. Le Blanc-Hardel.

Extrait du *Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen*.

L'œuvre de Jules Jacquemart. Appendice par Louis Gonse. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1881, plaquette gr. in-8° de 32 p. illustrée de 4 eaux-fortes. Les 10 premiers exemplaires avant la lettre sur papier de Hollande, 15 fr.; les 5 autres avec la lettre 7 fr. 50.

Biographies contemporaines: par Alfred Carel, (Detaille), etc. In-4°, à 3 col., 56 p. et portraits en couleur. Paris, libr. Capiomont aîné, Calvet et Ce. 1 fr. 50.

Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours. (Architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes.) Ouvrage commencé par Emile Bellier de La Chavignerie, continué par Louis Auvray, statuaire, directeur de la *Revue artistique et littéraire*. T. I. In-8° à 2 col., 1070 p. Paris, libr. Loones.

Albert Dürer et ses dessins; par Charles Ephrussi. In-4° de XII-432 p. avec 33 pl. hors texte et 85 grav. Paris, Quantin, 60 fr.

La jeunesse de Michel-Ange, coup d'œil sur ses principaux ouvrages; par Frédéric Kœnig. *Nouvelle édition*. In-8°. 189 pages et grav. Tours. impr. et libr. Mame et fils.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël,

avec une étude sur l'art en Italie avant le XVIe siècle et des catalogues raisonnés historiques et bibliographiques; par Charles Clément. Illustré de 167 dessins d'après les grands maîtres. Grand in-8°, 475 p. Paris, libr. Hetzel et Ce, 10 fr.

Papier vélin. Titre rouge et noir. — Bibliothèque d'éducation et de récréation.

Savonarole et l'art de la Renaissance; par Arnold Mascarel, de la Société de Saint-Jean. In-8°, 23 pages. Arras, impr. Laroche.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*, 2e série, t. 15.

Un condottiere au XVe siècle; par C. Yriarte. Rimini; études sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta d'après les papiers d'Etat des archives d'Italie. Grand in-8°, XVI-460 p. et 200 dessins d'après les monuments du temps. Paris, libr. Rothschild, 25 fr.

Titre rouge et noir. Papier teinté. Il a été tiré 100 exemplaires sur papier du Japon, numérotés, à 50 fr.

Les Précurseurs de la Renaissance; par Eugène Müntz, conservateur de la bibliothèque, des archives et du musée à l'École nationale des beaux-arts. In-4°, VIII-255 p. avec 21 pl. hors texte et 53 grav. Paris, libr. Rouam. 20 fr.

Papier vélin.

Les Médailleurs de la Renaissance; par Alois Heiss, Francesco Laurana, Pietro da Milano. Avec 5 phototypographies inaltérables et 60 vignettes. In-f°, 56 p. Paris lib. Rothschild. 30 fr.

Papier vélin teinté. Titre rouge et noir.

Les Maîtres d'autrefois: Belgique-Hollande; par Eugène Fromentin. 4e *édition*. In-18 jésus, 452 p. Paris, lib. Plon et Ce.

Antoine van Dyck, sa vie et son œuvre; par Jules Guiffrey. In-folio, VI-306 pages avec 28 planches hors texte et 91 grav. Paris, imp. et lib. Quantin. 100 fr.

Papier vélin. Titre rouge et noir.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Le Télectroscope, appareil destiné à transmettre les images par l'électricité, basé sur la résistance conductrice variable du sélénium aux différentes gradations de lumière; par l'inventeur, C. Senlecq, d'Ardres. Avec extraits de journaux scientifiques français et étrangers et annotations traduites de l'anglais par l'auteur. In-8°, 36 pages avec figures. Paris, à l'Académie des sciences.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus pendant le semestre.

Album (l'), documents d'art d'après nature. N° 1. Février 1882. In-4° à 2 col., 8 p. avec 2 grandes planches photographiques inaltérables d'après nature, et grav. Paris, imp. Bernard et Ce; 150, rue de Vaugirard. Abonnement: Paris et départements, un an, 25 fr.; six mois, 13 fr.; Un numéro, 1 fr. 25.

Paraît le 1er et le 15 de chaque mois.

Médaillon (le), revue du monde artistique. N° 1. 11 mars 1882. In-4° à 3 col., 4 p. et portrait-médaillon. Paris, imp. Dubuisson et Ce, 34, rue Fontaine. Abonnement: Paris et départements, un an, 12 fr.; six mois, 6 fr.; trois mois, 3 fr.

Paraît le samedi.

Courrier de l'art, chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques, etc. 1re année. N° 1. 3 novembre 1881. Grand in-4° à 2 col., 12 p. avec vign. Paris, imp. Rouam, 33, avenue de l'Opéra.

Écho (l'), littérature, beaux-arts, modes, romans, finance. 1re année. N° 1. 2 octobre 1881. In-4° à 3 col., 8 p. et supplément illustré. Paris, imp. Chaix et Ce (succursale Chéret); 4, rue Mogador. Abonnement: un an, 12 fr.; six mois, 6 fr.; trois mois, 3 fr.;

Paraît le dimanche.

Comédie (la) humaine, journal hebdomadaire, littérature, politique, théâtre, beaux-arts, finance, sport. 1re année. N° 1 (24 décembre 1881). In f° à 3 col., 8 p. Paris, imp. Bernard, 43, rue Richer. Abonnement: Paris, un an, 12 fr.; six mois, 7 fr.

Paraît tous les samedis.

Paris-charmant, artistique, journal illustré des modes nouvelles. 4e année. N° 1 transformé. 1er novembre 1881. (Édition de luxe.) In-4°, 20 p. avec fac-similés d'aquarelles. Paris, imp. Lahure; 182, boulevard Saint-Germain. Abonnement: édition coloriée, France, un an, 20 fr., six mois, 11 fr.; édition noire, un an, 12 fr.; six mois, 6 fr. 30.

Paraît le 1er et le 15 de chaque mois.

Toilette (la) moderne; recueil de modes nouvelles coloriées. 1er octobre 1881. In-4°, 1 pl. avec couverture explicative. Paris, imp. Poulet, 202, avenue de Versailles.

Abonnement : Paris, un an, 15 fr. ; six mois, 8 fr.

Paraît le 1er et le 15 de chaque mois.

Escholier (l'), littérature, arts, sciences, théâtre. 1re année. N° 1. 12 février 1882. In-4° à 3 col., 4 p. Caen, impr. Adeline, 26 et 28, rue Saint-Jean. Abonnement : Caen, six mois, 3 fr. ; départements, 3 fr. 50. Un numéro, 10 cent. ; hors Caen, 15 centimes.

Hebdomadaire.

Nord (le) contemporain, journal illustré de magnifiques photographies hors texte, histoire, biographie, littérature, science, industrie, agriculture, commerce, finance, beaux-arts. N° 1. 1er au 15 janvier 1882. Grand in-4° à 2 col., 16 p. et annonces. Lille, impr. Le Bigot frères ; 6, rue de l'Hôpital-Militaire. Abonnement : un an, 44 fr. ; six mois, 22 fr. ; hors Lille, Roubaix, Tourcoing, Armentières, le port en sus. Un numéro, 2 fr.

Paraît deux fois par mois.

Nord (le) artiste, lettres, théâtres, musique, beaux-arts. 1re année. N° 1. 18 septembre 1881. Petit in-f° à 3 col., 4 p. Lille, impr. Le Bigot frères ; 11, rue Nicolas-Leblanc. Abonnement : un an, 20 fr. avec prime. Se vend avec le programme du théâtre.

Hebdomadaire.

Cosmopolite (le), français, anglais, italien, espagnol ; commerce, industrie, agriculture, finances, beaux-arts, sciences, théâtres, etc. 1re année. N° 1. 2 avril 1881. In-f° à 4 col., 4 p. Marseille, impr. Blanc et Bernard ; 7, rue de Paradis. Abonnement : Marseille, un an, 8 fr. ; six mois, 4 fr.

Paraît le samedi.

Causeur (le) littéraire, artistique et financier. 1re année. N° 1. 19 mars 1881. Grand in-f° à 5 col., 4 p. Marseille, impr. Blanc et Bernard ; 27 A, rue de la Darse. Abonnement : Marseille, un an, 8 fr. ; départements, 10 fr.

Paraît le samedi.

Indiscret (l'), mœurs mondaines, actualités, fantaisies, théâtres, beaux-arts, modes et finances, journal hebdomadaire illustré. 1re année. N° 1. 19 mars 1881. Petit in-f° à 4 col., 4 p. Marseille, impr. Blanc et Bernard ; 73, rue de Paradis. Abonnement : Marseille, un an, 7 fr. ; six mois, 4 fr. ; trois mois, 2 fr. 50.

Provence (la) artistique et pittoresque, journal hebdomadaire illustré. 1re année. N° 1. 5 juin 1881. Grand in-4° à 3 col., 8 p. avec grav. Marseille, impr. Olive ; 39, rue Sainte. Abonnement : Marseille, un an, 12 fr. ; six mois, 7 fr. ; trois mois, 4 fr.

Nantes-artiste, musique, beaux-arts, littérature, théâtres et concerts. 1re année. N° 1. 15 octobre 1881. Petit in-folio à 3 col., 4 p. Nantes, impr. de l'Ouest ; 34, rue de la Fosse. Abonnement : un an, 10 fr. ; six mois, 6 fr. Un numéro, 15 cent. ; avec gravure hors texte, 50 cent.

Paraît les 1er et 15 de chaque mois.

Ancien (l') Forez, revue mensuelle historique et archéologique. N° 1. Février 1882. In-8°, 48 p. Montbrison, impr. Huguet ; libr. Lafond ; les principaux libr. ; Saint-Rambert-sur-Loire, M. Révérend du Mesnil. Abonnement : France, un an, 12 fr. ; étranger, le port en sus. Un numéro, 1 fr. 25.

Paraît du 1er au 15 de chaque mois.

Scapin (le), journal théâtral, critique, artistique et littéraire. 1re année. N° 1. 18 octobre 1881. In-4° à 2 col., 4 p. Toulon, impr. Massone ; 29, rue de l'Arsenal.

HENRY JOUIN.



TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1882.

VINGT-QUATRIÈME ANNÉE. — TOME VINGT-CINQUIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIEME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME VINGT-CINQUIÈME DE LA DEUXIEME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1073]

GAZETTE

DES

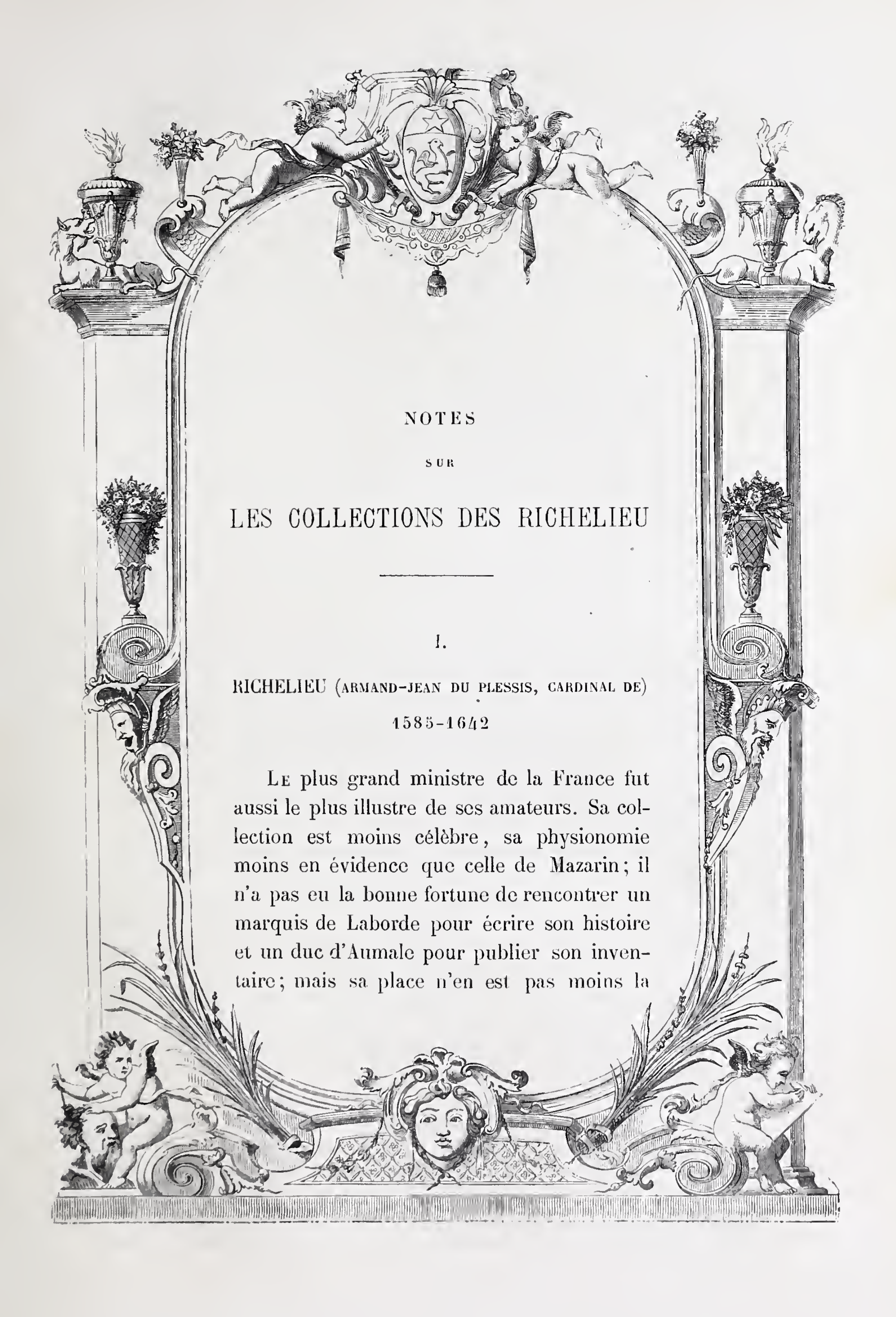
BEAUX-ARTS

VINGT-QUATRIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME VINGT-SIXIÈME


A. Quantin imprimeur
r. St Benoit, 7. à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1882



NOTES

SUR

LES COLLECTIONS DES RICHELIEU

I.

RICHELIEU (ARMAND-JEAN DU PLESSIS, CARDINAL DE)

1585-1642

Le plus grand ministre de la France fut aussi le plus illustre de ses amateurs. Sa collection est moins célèbre, sa physionomie moins en évidence que celle de Mazarin; il n'a pas eu la bonne fortune de rencontrer un marquis de Laborde pour écrire son histoire et un duc d'Aumale pour publier son inventaire; mais sa place n'en est pas moins la

première. Mazarin est son élève, comme Colbert est l'élève de Mazarin; Richelieu les a précédés et leur a montré le chemin.

Le XVIIe siècle inaugure brillamment la nouvelle ère de la curiosité française : le maréchal de Créquy se rend à Rome et à Venise pour en rapporter cette galerie fameuse que Lesueur ne se lassait pas d'aller étudier; Mathieu Molé collectionne à Paris et à Champlatreux; le conseiller Querver et le médecin de l'Orme amassent des recueils d'estampes; les frères Des Nœuds recherchent les pierres gravées, les médailles, les dessins et font les honneurs de leur trésor au cardinal Barberini; le président de Lauzon traite avec Rubens de l'acquisition des médailles du prince de Croy; le cabinet de Daniel Dumonstier est le rendez-vous de la meilleure compagnie de la ville; Marie de Médicis elle-même visite les collections de Guittard, et Paul Petau fait imprimer en 1610 le catalogue illustré de ses antiquités, le premier de ce genre que nous connaissions[1].

La province, à son tour, rivalise avec la capitale : Villeroy à Conflans, Gondi à Saint-Cloud, Lesdiguières à Grenoble, d'Ornano à Tarascon, d'Épernon à Cadillac, les Cossé à Brissac, les Gonzague à Nevers[2] rem-

1. Le maréchal de *Créquy* rapporta de ses ambassades d'Italie une collection de tableaux que tout Paris courut visiter : plusieurs Francia, des ouvrages de l'Albane, du Guide, le *Bain de femmes* du Poussin, *Énée et Anchise* du Spada (acheté plus tard par le Cardinal), etc. — *Mathieu Molé;* nous préparons une étude sur ses tapisseries et ses tableaux, d'après un inventaire original; — *Querver* ou *Kerver,* receveur général des finances, à Paris : « Il étoit curieux en livres, dit Tallemant, jusqu'à en faire venir d'Espagne et d'Angleterre, lui qui ne savoit pas lire, ou du moins qui ne lisoit jamais »; sa collection d'estampes était considérable. — *Charles de l'Orme,* médecin ordinaire de Henri IV, de Louis XIII et de Gaston d'Orléans, « un des plus grands curieux d'estampes de son temps » (Mariette). Son cabinet lui coûta 20,000 écus. — Les frères *Des Nœuds* ou *Desneux;* « médailles d'or, d'argent et de cuivre, figures de bronze, camaïeux, basses-tailles et carnioles antiques, avec des peintures exquises. » (Marolles). — De *Lauzon* : Peiresc parle souvent de ses médailles; en 1623, Rubens lui vendit les médailles du prince Charles de Croy, duc d'Aërschott. — *Daniel Dumonstier,* fils de Côme et petit-fils de Geoffroy, célèbre peintre de portraits; Tallemant, Mariette, Félibien et le *Menagiana* citent son cabinet. — Guittard, curiosités orientales; Pierre de l'Estoile a raconté la visite de la Reine à ce cabinet. — Paul Petau, conseiller au parlement; son catalogue se divise en deux parties : *Antiquariæ supellectilis portiuncula,* Paris, 1610, et *veterum nummorum* γνωρισμα, même date.

2. *Villeroy,* à Conflans : « *Galleria fornicata,* dit un contemporain, *auroque et coloribus artificiosissimè picta, utrumque latus vestitum habet iconibus in Italia factis.* » — *De Gondi,* à Saint-Cloud et d'*Ornano* à Tarascon, portraits, tableaux, etc. — *D'Épernon :* en 1632, le duc reçut le cardinal de Richelieu à son château de Cadillac, qui renfermait alors soixante chambres royalement décorées, vingt cheminées de marbre, des peintures, des tapisseries de soie et d'or, etc. — *Charles de Gon-*

plissent leurs châteaux de tapisseries, de peintures, de livres, de statues, de médailles. Aix, Clermont, Lyon, Arles, Montpellier, Bourges, Toulouse, Bordeaux, Tours comptent dans leur sein une foule de magistrats, de notaires, de médecins, de chanoines, d'orfèvres, d'artistes et de savants, obscurs ou célèbres, comme Peiresc, Bagarris, Dupérier, Borrilly, Catelan, Agard, Savaron, Chaduc, de Ranchin[1], — j'en passe et des meilleurs, — qui recherchent à qui mieux mieux les reliques du passé.

L'armée des amateurs est donc bien vivante et bien organisée aux débuts du XVIIe siècle; mais tous ont un trait commun : ils font de la curiosité privée. Richelieu a des vues plus neuves et plus fécondes. S'il envoie ses agents en Allemagne et en Italie pour recueillir les livres et les manuscrits les plus rares, s'il crée une bibliothèque sans rivale, c'est « pour qu'elle puisse non seulement servir à sa famille, mais au public[2] »; s'il réunit à grands frais, et dans une proportion inouïe jusqu'alors, les plus nobles exemplaires de l'art chez les Grecs et chez les Romains, s'il charge le premier architecte et les plus habiles décorateurs de son temps de lui bâtir des palais magnifiques, c'est pour fonder, qu'on nous passe le mot, des musées anticipés destinés à encourager les arts et l'industrie, à stimuler le génie national, à populariser le goût des grandes collections. Il fait ce que Mazarin fera plus tard à son exemple, de la curiosité politique.

Richelieu demeura d'abord à l'Arsenal, puis à la place Royale, où il avait un hôtel. Marie de Médicis lui ayant donné le Petit-Luxembourg[3], il le fit rebâtir et décorer par Jean Le Maire[4]; les appartements furent garnis de curiosités, de tableaux excellents; nous les retrouverons plus

zague, duc de Nevers; Zinzerling parle de son cabinet à Nevers et d'un promenoir où le peintre avait représenté les « cris de Paris. » — *Cossé* : portraits d'après nature de tous les membres de la famille des Cossé, tentures de l'histoire de Romulus et de Rémus, de l'Enlèvement des Sabines, etc.

1. J'ai publié des extraits des catalogues de *Peiresc*, de *Bagarris*, de *Dupérier*, de *Borrilly*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1878. — *Catelan* et *Agard*, voir *les Collectionneurs de l'ancienne France*, pages 38 et 39. — *Savaron*, lieutenant général de la sénéchaussée d'Auvergne, à Clermont; Peiresc a décrit les médailles et les pièces rares de ce cabinet. — *Chaduc*, conseiller au présidial de Riom; Baudelot, Spon et Mariette ont parlé de sa collection; voir aussi une excellente étude de M. Chabouillé, *Arch. de l'art franç.*, 1873. — *Francois de Ranchin : Montempessulanum artis medicæ studio clarum et antiquitatis indagatione nobilitavit medicinæ professor Ranchinus.* (Ch. Patin.)

2. Testament de Richelieu.

3. Bâti en 1622.

4. 1597-1655; il excellait à peindre les architectures et les perspectives; on l'appelait le gros Le Maire.

tard. « La maison est fort délicieuse, dit Sauval[1]; elle a un jardin en l'air et portatif qui est toujours nouveau, et entouré de vitres et de miroirs qui doublent le jardin et les appartements qui l'environnent. » En 1626, Richelieu quitta l'hôtel de la place Royale pour s'installer dans sa nouvelle résidence.

Mais le Petit-Luxembourg était trop loin du Louvre; Richelieu tenait à se rapprocher de la Cour. Dès l'année 1624, il avait acheté, dans le quartier Saint-Honoré, l'hôtel de Rambouillet pour la somme de 30,000 écus ; peu à peu il s'empara des maisons et des terrains voisins, situés en deçà et au delà des remparts; le mur d'enceinte fut reculé jusqu'aux boulevards actuels et, sur cet emplacement, Le Mercier commença le Palais-Cardinal (1629). Cependant la puissance et le crédit du maître augmentaient de jour en jour; bientôt le bâtiment ne se trouva plus à sa mesure; il fallut agrandir les premiers plans, ajouter des ailes, des galeries, des dépendances, si bien que le palais ne fut achevé qu'en 1636.

Le Palais-Cardinal avait son entrée rue Saint-Honoré; il était formé de plusieurs corps de logis séparés par des cours. La seconde, entourée de bâtiments sur trois côtés seulement, était fermée par une terrasse[2] reliant les deux ailes et donnant sur le jardin. Sauval nous a laissé une description assez détaillée du palais[3] : « La galerie des hommes illustres, la salle de la comédie, remplie de degrés presque à la façon de la Grèce et de Rome, et capable de tenir plus de quatre mille personnes ; ses tableaux, ses antiques, son rondeau, son jardin, ses cours et ses appartements en grand nombre, rendent ce palais si logeable qu'il n'y en a point à Paris qui le soient plus. »

La *Salle de la Comédie*, qui fut concédée à Molière en 1660[4], était placée dans l'aile droite en entrant. La *Galerie de l'avant-cour*, « la plus riche et la mieux entendue de Paris », occupait l'aile gauche; les peintures de la voûte, par Philippe de Champaigne, représentaient les principales actions de la vie du cardinal-ministre; « des blancs et noirs, des tableaux, des rostres imités de l'antique et des chiffres du cardinal, environnés de lauriers, sont répandus dans cette voûte sur un grand fond d'or feint en mosaïque, avec autant d'ordre que d'esprit, et composent ensemble comme une sorte de panégyrique à l'honneur du maître de la maison[5] ».

1. Sauval, III, 6.
2. Détruite en 1775.
3. Sauval, II, 128 et 158.
4. Après sa mort, elle servit à l'Opéra jusqu'à l'incendie de 1763.
5. Sauval, II, 164.

La *Galerie des hommes illustres*[1], régnant le long de l'aile gauche de la seconde cour, se compose d'une série de vingt-cinq portraits historiques depuis Suger jusqu'à Louis XIII[2]. Les collections de portraits furent très répandues au XVIe et au XVIIe siècle; ces images de personnages célèbres ou de membres de la famille, encastrées le plus souvent dans la boiserie, servaient à la décoration des appartements. A l'hôtel de la reine, chez Catherine de Médicis[3], le cabinet des émaux renferme « trente-deux portraits en émail d'environ ung pied de hault de divers princes, seigneurs et dames, enchassez dans le lambris », exécutés par Léonard Limosin. Le maréchal de Retz, le maréchal de Cossé, Duplessis-Mornay[4], Villeroy, une foule d'amateurs recherchent les portraits historiques pour en former des galeries. Chez Richelieu, c'était une véritable passion; il ne s'en cachait point, ce qui lui permettait parfois de former sa collection à bon compte. En 1629, visitant Sainte-Cécile d'Albi, Son Éminence désira voir « le portrait de M. d'Amboise qui avoit fait faire ce grand et admirable travail. Feu M. Pierre de Teissier, un des plus notables d'Albi, alla à Castelnau-de-Lévis, appartenant à M. d'Aubijoux, parent de l'évêque d'Amboise, pour le trouver, et ayant été assez heureux, il le porta à M. le Cardinal qui admira sa belle face et sa grosse teste, et le demanda en don qu'il porta à son hostel à Paris, avec un grand cadre doré. » Au château de Saint-Géry, où le cardinal s'arrêta ensuite, sur la route de Montauban, « M. de Laroque-Bouillac, baron de Saint-Géry, qui estoit à sa suitte et son favori, le traitta magnifiquement. Ledit duc de Richelieu sçachant que ledit baron, fort sçavant d'ailleurs, avoit de très belles curiosités, lui demanda à voir son cabinet, où ayant remarqué le portrait du poëte Érasme, pièce très curieuse et belle, il lui fit dire s'il vouloit le vendre; ce qu'ayant refusé pour colorer son jeu, estant le lendemain avec M. le duc dans son carrosse, partant dudit Saint-Géry, il (le baron) lui dit que Son Éminence avoit oublié quelque chose et qu'il lui permist de l'aller chercher, à quoi ne pensant pas ledit duc le lui permist; et M. le baron lui porta le portrait, lui disant qu'il avoit oublié son Érasme, ce qui plut et si fort audit duc, qu'il l'en loua, estima et aima davantage[5] ». Une autre fois Richelieu reçut de son frère, le cardinal de Lyon[6]

1. Détruite en 1727.

2. Voir la liste de ces portraits dans Hurtaut et Magny, III, 734.

3. *Inventaire de Catherine de Médicis*, p. 14.

4. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, XX, 162 et 212, le catalogue de la Galerie des portraits de Duplessis-Mornay, à Saumur, en 1619.

5. *Mémoires manuscrits* cités par M. Belizaire Tailhades, de Castres, un de nos érudits les plus distingués de la province; *Chronique des Arts*, mai 1880.

6. Alphonse-Louis du Plessis de Richelieu, frère aîné d'Armand, 1653.

qui était au courant de ses prédilections, un portrait de saint Bruno d'une ressemblance si frappante que le saint, disait-il, « lui parleroit tous les jours, si sa règle lui permettoit quelques moments de rompre le silence[1] ».

Naturellement les portraits du cardinal ne manquent pas dans la collection ; il y en a partout, et nous aurons occasion de les retrouver en chemin. La plupart sont l'œuvre de Philippe de Champaigne, qui paraît être le portraitiste officiel de Son Éminence[2]. Quant aux bustes, on en connaît au moins deux, l'un de bronze par Varin, l'autre de marbre par le Bernin ; j'ignore où le premier était placé ; celui du Bernin, qui avait le défaut de manquer complètement de ressemblance, était relégué « dans le petit cabinet de passage pour aller à l'appartement vert[3] ».

Le musée des portraits du Palais-Cardinal, ou pour lui donner son vrai nom, la *Galerie des Hommes illustres*, a ce caractère grandiose et magnifique que Richelieu sait imprimer à toutes ses créations. Les vingt-cinq portraits, plus grands que nature, sont accompagnés chacun de distiques en lettres d'or, d'emblèmes, de bustes antiques pour la plupart, et de tableaux racontant les actions les plus signalées de chaque personnage. « Toutes ces beautez sont entrelassées avec tant d'art qu'elles forment ensemble un mélange tout extraordinaire et dont on est surpris[4]. » Les bustes, d'un travail remarquable, provenaient suivant les uns de Fontainebleau, suivant les autres de l'abbé Mazarin et du cardinal Frangipani, qui les auraient envoyés d'Italie. La décoration de la salle était l'œuvre de Juste d'Egmont et de Poerson[5], les portraits de la main de Champaigne et de Vouet[6]. Ce dernier, paraît-il, traitait les ressemblances d'une façon assez cavalière : il copia quatre portraits dans la petite galerie du Louvre, d'après les originaux de Bunel ; quant aux autres, « il les fit de caprice et tâcha simplement de leur donner des têtes et des attitudes qui répondissent à la grandeur de leur âme[7] », procédé commode, mais peu rassurant pour les iconographes de l'avenir. Champaigne y regarda de plus

1. *Jeux d'esprit et de mémoire* du marquis de Châtre. Cologne, 1694.

2. Mellan, Nanteuil, de Jode, Michel Lasne, Ragot, Gaspard Isac, Daret, sans parler des autres, ont tour à tour gravé le portrait de Richelieu. Le meilleur de beaucoup est celui de Nanteuil, d'après Champaigne (1657).

3. Voir, dans l'*Art* du 25 septembre 1881, la notice de M. Courajod sur ces deux bustes et les lettres que je lui ai communiquées au sujet du buste du Bernin.

4. Sauval, *id.*, *ibid.*

5. Juste d'Egmont, d'Anvers, 1619-1674.— Charles Poerson, de Metz, 1609-1667.

6. D'après Felibien, II, 578, Simon Vouet « trouva le moyen, par le crédit de quelques personnes de qualité, de faire la moitié des portraits, sans que le cardinal en sceut rien, et sans aussi que Champaigne se mist en peine pour l'en empescher. »

7. Sauval, *id.*, *ibid.*



A. LALAUZE SCULP.

LA VÉRITÉ.

(Salon de 1882)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon, Paris.

près : « Il peignit d'après Porbus le portrait de Henri IV ; d'après Van Dyck, celui de Marie de Médicis ; d'après Raphaël, Gaston de Foix. A l'égard des autres, il chercha dans Thevet et remua les cabinets les plus curieux pour les trouver. » Sauval cite encore, parmi les portraits les plus réussis, celui de Louis de la Tremoille, par Champaigne, et celui de Gaucher de Chastillon par Vouet.

Indépendamment de cette galerie, la *Bibliothèque* contient « cinquante-huit portraits d'hommes illustres de deux pieds de haut sur vingt pouces de large, copiés d'après divers maîtres[1]. »

La bibliothèque du cardinal, la plus vaste et la plus superbe du monde avant celle de Mazarin, ne faisait point partie du palais ; elle occupait un corps de logis contigu, dans un bâtiment que Richelieu avait fait commencer pour servir d'hôtel à ses successeurs. Huyghens l'a chantée dans une de ses épigrammes :

Mille libros et mille libros et mille librorum
    Millia, magnifici publica Richelii
Cura, bono patriæ, capsis ingesta superbis,
    Nominis æterni marmora viva locat..... [2].

Les manuscrits sont au nombre de 900 environ, la plupart reliés en maroquin rouge aux armes du cardinal, « car il n'épargnoit rien pour ce qui pouvoit concerner l'embellissement et augmentation de sa bibliothèque ; puisqu'il envoya les doctes Jacques Gaffrel en Italie et Jean Tileman Stella en Allemagne, pour ramasser les meilleurs livres manuscrits et imprimez qui se pourroient trouver ; ce qu'ils exécutèrent si heureusement que cette bibliothèque en a esté admirée de tous ceux qui ont la connoissance des bons livres. Lorsque nostre invincible monarque Louis XIII, d'heureuse mémoire, dompta l'hérésie en la prise de la Rochelle, l'an 1628, il concéda audit cardinal la bibliothèque publique de cette ville, qu'il fit apporter à Paris, et colloquer dans la sienne pour y estre conservée [3] » Richelieu fit aussi placer parmi ses livres et relier à ses armes 110 beaux manuscrits orientaux rapportés de Constantinople par M. de Brèves [4] que Louis XIII avait achetés de ses héritiers.

1. Note fournie par M. de Boislisle, d'après l'inventaire après décès de Richelieu conservé dans les archives de M. le comte Paul de Chabrillan.

2. Léop. Delisle, le *Cabinet des manuscrits*, 1874. Le bibliothécaire était Claude Hemeré, docteur de Sorbonne ; en 1644, il fut remplacé par Geoffroy. Dom Jacob, *Traité des plus belles bibliothèques*, 1664.

3. D. Jacob, p. 479.

4. François Savary de Brèves, ambassadeur de France auprès de la Porte, résida vingt-quatre ans en Orient.

Dans la suite ces manuscrits furent restitués à la bibliothèque royale[1].

Richelieu légua sa bibliothèque à son petit-neveu Armand de Wignerod de Pontcourlay[2], avec 1,000 livres par an pour le traitement d'un bibliothécaire, 400 livres pour un balayeur et 1,000 livres pour les acquisitions. La bibliothèque devait être ouverte à certaines heures du jour aux hommes de lettres et d'érudition, pour voir les livres et en prendre communication, sans transporter les livres ailleurs». On en connaît trois inventaires[3] : le premier, dressé par le libraire Blaise assisté de Vitré, contient les prix d'estimation; il est daté de 1643-44 ; le second fut fait en 1648 sur les ordres de la duchesse d'Aiguillon ; le troisième porte la date de 1660, lors du transport des livres à la Sorbonne[4].

Rentrons au Palais-Cardinal pour jeter un coup d'œil à l'*Appartement du Roi* et à celui *de la Reine*, où « se trouvent quanitté de bonnes choses exécutées par des peintres choisis, » entre autres l'*Hercule domptant les chevaux de Diomède*, une des premières œuvres de Le Brun. Le *Grand Cabinet*, « la merveille et le miracle de Paris », renferme un grand nombre d'ouvrages célèbres : la *Sainte Anne*, de Léonard de Vinci, que le cardinal avait rapportée d'Italie[5]; la *Famille de la Vierge*, par Andrea del Sarto[6] ; *Énée sauvant son père Anchise*, par le Spada, acheté aux héritiers du maréchal de Créquy[7]; la *Nativité* de Gaudenzio Ferrari, la *Fuite en Egypte*, du Guide ; *Saint Jean sur un aigle*, attribué à Raphaël ; les *Pèlerins d'Emmaüs*, de Paul Véronèse[8]; une *Bacchanale* du Poussin, etc., etc. Le Cardinal aimait les belles choses et savait les payer; Catherinot rapporte[9] qu'il avait offert 10,000 livres de la *Cène* de Porbus placée sur le maître autel de Saint-Leu et Saint-Gilles de Paris. Après la mort de Rubens, Richelieu acheta 3,000 écus sa *Diane au bain* et fut si enchanté de l'acquisition qu'il fit encore offrir à la veuve du maître une montre d'or garnie de diamants[10].

La *Chapelle* du Palais, qu'il ne faut pas confondre avec l'oratoire

1. Un grand nombre de livres de la bibliothèque du cardinal venaient des familles de Croy et de Lalaing. Léop. Delisle, *ibid.*

2. Qui fut duc de Richelieu.

3. Conservés aux Bibliothèques Nationale et Mazarine. Léop. Delisle, *id.*

4. Voir plus loin.

5. Louvre, Nouveau Cat., n° 459.

6. Louvre, n° 381 (?).

7. Sauval donne cette peinture au Carrache. Louvre, n° 401.

8. Le nouveau Catalogue du Louvre ne mentionne pas cette provenance.

9. *Traité de la peinture.*

10. La Diane, d'après le Titien, figure sous le n° 44, avec la désignation d'*un Actéon*, sur le Catalogue mortuaire de Rubens.

construit plus tard dans l'appartement de la reine, était bâtie, dit-on, sur le modèle de la cathédrale d'Albi. Passant dans cette ville, le cardinal « admira la belle structure de l'église, et ne voulant pas croire que le jubé et le jour du chœur si bien travaillé fust de pierre blanche, il se fit donner une eschelle et, montant quelques degrés, il rascla avec un cousteau si ce n'estoit du plastre. Il fit faire une chapelle dans son hôtel à Paris, soubs la mesme figure qu'il fit embellir[1] ». Simon Vouet fut chargé des peintures qu'il commença en 1632[2].

La chapelle est une des curiosités du palais; elle renferme des trésors d'une magnificence royale. Les objets du culte servant au cardinal dans les grandes cérémonies, la croix, les deux chandeliers, le calice et sa patène, les burettes, le ciboire et le goupillon, une statuette de la Vierge et un reliquaire de saint Louis sont en or massif, garni de deux cent vingt-quatre rubis et de neuf mille diamants[3]. Le luxe des pierreries dans la parure des femmes et dans l'orfèvrerie caractérise les produits de nos ateliers à cette époque; c'est la mode du jour, mode un peu voyante et tapageuse qui nous arrive d'Espagne avec la fille de Philippe III, fort éprise, comme on sait, de tout ce qui lui rappelait son pays. Est-ce Richelieu qui lui donna le ravissant coffret à feuillages d'or repoussé et ciselé qui fait partie de la galerie d'Apollon? Une ancienne tradition attribue au Cardinal ce précieux cadeau[4], elle n'a rien d'invraisemblable. Comme tous les amateurs de son temps, Richelieu avait le goût des bijoux, des pierres et des matières précieuses montés en or ou en émail, de la vaisselle de luxe et de l'orfèvrerie[5]. Je ne saurais dire s'il fit travailler les deux Lesgaré, Laurent et Gédéon, les plus habiles joailliers de leur temps, et René de la Haye, l'orfèvre attitré des princes et des financiers, mais Claude Ballin fut un de ses fournisseurs; dans sa jeunesse, — il avait alors dix-neuf ans, — le grand artiste vendit au Cardinal quatre bassins de soixante marcs chacun, représentant les quatre âges du monde; dans la suite, ces bassins furent dorés et Ballin composa quatre grands

1. Manuscrit déjà cité, communiqué par M. Belizaire Tailhades.

2. Félib., II.

3. Cette merveilleuse pièce de joaillerie était encore au Garde-meuble à la fin du XVIIIe siècle. Hébert, *Dictionnaire pittoresque*, 1776, p. 196.

4. D'autres attribuent le cadeau à Mazarin. Voir le travail de M. Paul Mantz indiqué ci-après.

5. Dans sa jeunesse, en 1609, il écrit à son amie Mme de Bourges de lui acheter de l'argenterie : « Je suis gueux, comme vous savez, de façon que je ne puis faire fort l'opulent, mais toutesfois lorsque j'aurai plats d'argent, ma noblesse sera fort relevée. » *Correspondance de Richelieu*, 1853, lettre XXI.

vases « à l'antiquité » pour les accompagner[1]. En 1641, lors de la première représentation de *Mirame* sur le théâtre du Palais-Cardinal, les officiers qui présentèrent la collation à la Reine « portoient vingt bassins de vases doréz, chargez de citrons doux et de confitures[2]. » Si les pièces d'orfèvrerie et les joyaux inventoriés au Palais-Cardinal ne sont pas aussi nombreux qu'au Palais-Mazarin, par exemple[3], quelques-uns sont d'une extrême richesse; nous venons de citer la fameuse chapelle d'or et de pierreries; le Cardinal possède une autre chapelle et un cabinet de cristal de roche, garnis de saphirs, de turquoises et de perles, présents de la princesse de Piémont[4], un buffet d'argent vermeil, un autre buffet d'argent ciselé pesant trois mille marcs et une trentaine de vases de cristal de roche.

On sait que Richelieu donna au roi le buffet d'argent ciselé, la chapelle d'or et un grand diamant taillé en cœur, estimé 300,000 livres. Cette pierre figure dans le testament sous le nom de « diamant acheté de Lopez. » Alphonse ou Ildephonse Lopez était un juif espagnol venu en France du temps de Henri IV; il fit une grande fortune dans la taille et le commerce de diamants. Très fin, très souple et très connaisseur en objets d'art, — il avait même une collection de peintures[5], — Lopez devint l'homme à tout faire de Richelieu, qui lui achetait des pierres, des tableaux et lui confiait à l'occasion des missions diplomatiques. C'était un des familiers du palais; le cardinal l'appelait *le seigneur Hebræo*[6] et s'amusait volontiers à ses dépens. Parfois même la plaisanterie allait un

1. Paul Mantz, l'*Orfèvrerie francaise, Gazette des Beaux-Arts*, X, 238. Claude Ballin était né en 1615.

2. Mémoires de Marolles.

3. Une grande quantité de ces objets avait été donnée à la duchesse d'Aiguillon et figure dans la collection du Petit-Luxembourg; nous y reviendrons.

4. Légué à la duchesse d'Aiguillon.

5. Une estampe d'après Rubens est dédiée à « Alphonse Lopez, fameux curieux. » Il possédait, entre autres, une *Sainte Famille* de Palme le Vieux, et les célèbres tapisseries, les *Actes des Apôtres*, achetées depuis par Mazarin. Richelieu le chargea d'une mission diplomatique en Hollande et au retour le fit conseiller d'État. « En Hollande, dit Tallemant des Réaux, il achepta mille curiositez des Indes, et ici il fit chez lui comme un inventaire (une vente publique); on crioit avec un sergent. C'estoit un abrégé de la foire Saint-Germain. » Lopez mourut en 1649; voici son épitaphe dans l'église de Saint-Eustache :

Natus Iber, vixit Gallus, legemque secutus
Auspice nunc Christo, spiritus astra tenet.

Il était âgé de soixante-sept ans. La *Correspondance de Richelieu*, 1853, donne quelques lettres de Richelieu à Lopez, au sujet de sa mission en Hollande.

6. Lettre de Richelieu à Mazarin, 3 décembre 1641.

peu loin. Un jour de fête à Rueil (en 1629)[1] « voulant se divertir, Richelieu fit venir à la campagne le célèbre joaillier Lopez, disant qu'il vouloit faire quelques présents à ses nièces. Le tailleur de diamants arriva donc avec toutes ses pierreries et le cardinal en choisit en effet plusieurs, Mais le soir, comme le bonhomme s'en retournoit à Paris par une nuit noire et dans le carrosse du chancelier, qui avoit bien voulu le reconduire avec toutes ses valeurs, la voiture fut arrêtée par une bande de faux voleurs qui déclarèrent n'en vouloir qu'à la cassette de Lopez. Il y alloit de tout son bien, aussi sa peur fut-elle si grande qu'il fallut changer de chemise au pont de Neuilly..... Le cardinal, en apprenant que le pauvre homme avoit failli mourir de peur, fut au regret de lui avoir fait jouer ce vilain tour et, pour se raccommoder avec lui, il le fit manger à sa table, ce qui n'étoit pas un mince honneur [2].

Terminons notre visite au Palais-Cardinal en résumant les indications fournies par l'inventaire [3]. Le chiffre total des tableaux s'élève à trois cents environ de différents maîtres, parmi lesquels figurent Raphaël, Jules Romain, le Titien, Léonard de Vinci, le Solario, Luini, Jean Bellin, Nicolo dell' Abbate, le Corrège, l'Albane. L'École française est représentée par le Poussin et Claude Lorrain ; l'école flamande par Rubens, Champaigne et Porbus le jeune. Le reste se compose de Bolonais et de Lombards très en faveur au XVII[e] siècle.

La collection des sculptures compte environ cinquante statues, cent têtes ou bustes, la plupart antiques ou d'après l'antique, et beaucoup de petits bronzes modernes [4]. Dans une galerie se trouve une Diane antique entourée de trente bustes ; la série des grandes statues est placée dans une salle basse.

Les tapisseries à personnages, à histoires, à verdures, les tentures « à pots et à bouquets » sortent des fabriques de Paris, de Bruxelles, de Bruges et de Rouen. Les tapis viennent, pour la plupart, de la Perse et de la Turquie.

J'ai déjà parlé de l'orfèvrerie, des chapelles, des portraits, des livres ; l'inventaire énumère encore les ameublements de velours et de soie brochée d'or et d'argent, les cabinets de Flandres et d'Italie, les meubles

1. A l'occasion de la naissance, au Havre, de son petit-neveu Armand de Wignerod de Pontcourlay, le futur duc de Richelieu.

2. Tallemant des Réaux.

3. Je dois ce résumé sommaire de l'inventaire à l'obligeance de M. de Boislisle et de son collaborateur, M. Émile Molinier, du Louvre.

4. Baudelot de Dairval parle aussi d'une collection de médailles appartenant à Richelieu. *Utilité des voyages*, II, 683.

incrustés, les tables de porphyre et de mosaïque, les paravents de laque et les lits de la Chine, une véritable collection de sachets parfumés et plus de quatre cents pièces de porcelaine de la Chine[1].

En 1636, le Palais-Cardinal étant achevé, Richelieu le donna au roi avec les pièces d'orfèvrerie dont nous venons de parler, huit tentures de tapisseries et trois lits à choisir parmi les plus beaux meubles. Cette donation, acceptée par Louis XIII en 1639, fut confirmée par le testament du Cardinal[2].

La Cour occupa le palais pendant la régence d'Autriche, qui fit détruire et remanier plusieurs corps de logis, notamment l'appartement de la Reine. C'est alors que l'on transporta au palais de Fontainebleau, pour les remplacer par des copies, la plupart des tableaux du *Grand Cabinet*[3]. En 1657, Henriette d'Angleterre logeait au Palais-Cardinal « avec tout son train, qui a fait un fort grand dégast en la dorure et au relief de toutes les chambres, et de cette fameuse galerie où les grands hommes de France et leurs belles actions sont représentés avec leurs devises et leurs hiéroglyphiques... Et ce dégast n'a pas beaucoup profité aux Anglois, car pour avoir cinq sols d'or, ils ont gasté des endroits qu'on ne sçauroit refaire pour quatre pistoles, et plus est, leur avarice et leur avidité les a poussés à un tel point que, ne se contentants de ce qu'ils enlevoient les dorures relevées en bosse, ils ont cassé les vitres pour avoir le plomb[4]. » En 1692, Louis XIV entreprit de nouvelles modifications au palais avant de le donner à son neveu Philippe d'Orléans, qui le baptisa de son nom définitif, le *Palais-Royal*.

Rueil est la retraite favorite de Richelieu, le pied-à-terre de l'homme d'État qui veut fuir le tapage et les importuns, sans s'éloigner du monde et des affaires. L'acquisition date de 1633 : Richelieu acheta pour

1. Les collections du Palais-Cardinal doivent faire l'objet d'une publication considérable que M. de Boislisle prépare depuis de longues années et qui aura sa place dans la collection historique de la ville de Paris. M. de Boislisle a lu récemment à la Société des antiquaires un mémoire sur les sculptures du Palais-Cardinal.

2. « Je déclare que, par contrat du 6 juin 1636, devant Guerreau et Pasque, j'ai donné à la couronne mon grand hôtel que j'ai bâti sous le nom du Palais-Cardinal, ma chapelle d'or enrichie de diamans, mon grand buffet d'argent ciselé, et un grand diamant que j'ai acheté de Lopes...

..... Je supplie très humblement Sa Majesté d'avoir pour agréables huit tentures de tapisserie et trois lits que je prie Madame la duchesse d'Aiguillon, ma nièce, et M. de Noyers de choisir entre mes meubles pour servir à une partie des ameublements des principaux appartemens dudit Palais-Cardinal » (*Testament de Richelieu*, original conservé dans les archives de M. le comte P. de Chabrillan).

3. Sauval, II, 169.

4. *Journal d'un voyage à Paris en* 1657-58. Paris, 1862.

147,000 livres « les chasteau et maison seigneuriale du val de Rueil en Parisis » et y dépensa tout d'abord 772,000 livres[1]. On vantait l'abondance et la variété des eaux, l'élégante disposition et l'étendue des jardins, les belles peintures de Vouet et l'arc de triomphe de Constantin, peint par Le Maire sur une muraille « tel qu'il est à Rome, avec tant de vérité qu'on a vu des hirondelles et d'autres oiseaux, croyant passer au travers, se tuer contre la muraille[2]. » A Rueil, le cardinal travaille chaque jour avec ses ministres, étendu sur un lit, dans son cabinet, « vaste pièce aux murailles ornées d'armes d'un grand prix, close et mystérieuse, dans laquelle il y a toujours du feu; une table carrée, couverte de livres, de papiers, de cartes, de plans, occupe le milieu de cet appartement, devant la cheminée duquel le cardinal se tient debout, dès que sa santé le lui permet[3]. »

Mais ni la maison de Rueil ni le Palais-Cardinal lui-même, avec tous ses trésors, ne suffisaient aux vastes desseins de Richelieu. Sans cesse agrandi, bouleversé, remanié, le Palais-Cardinal présentait une vaste agglomération de cours et de bâtiments juxtaposés, des galeries ajustées tant bien que mal, des collections éparpillées sans vues d'ensemble, sans cette unité d'efforts qui seule fait les grandes œuvres; tout le savoir de Le Mercier n'avait pu dissimuler l'insuffisance des premiers plans[4]. Richelieu se rappelait ces nobles résidences italiennes qu'il avait visitées dans sa jeunesse; comment comparer son logis bas, irrégulier, à ces palais majestueux, à ces galeries bien ordonnées, à ces jardins superbes peuplés de statues, de vases et de fontaines? Il fallait à tout prix créer une œuvre de toutes pièces et surpasser les plus beaux palais de l'Italie; on se mit à l'œuvre.

Le château des du Plessis, à Richelieu en Poitou[5], était « un petit castel bien bâti, dans un lieu plaisant, avec une jolie chapelle gothique et de grands corps de servitudes, au milieu de cours et de jardins entourés de murailles et de fossés remplis d'eau courante[6] ». Le Mercier reçut l'ordre de renverser l'ancien château de la famille et de le reconstruire sur un plan grandiose; Simon Vouet et Champaigne étaient chargés de

1. Jal, *Dict.*

2. Evelyn, p. 238. — Florent le Comte, III, 25. — Voir les vues d'Israël Silvestre et de Perelle.

3. Comte de Bonneau, *la Duchesse d'Aiguillon*, p. 205.

4. Sauval, II, 172, fait une comparaison entre le Palais-Mazarin et le Palais-Cardinal, qu'il appelle l'*ébauche* du premier.

5. Arrondissement de Chinon (Indre-et-Loire).

6. Dom Mazet, bibliothèque de Poitiers.

la décoration intérieure[1]. Un mémoire manuscrit de la main du cardinal[2] nous le montre, à la date du 10 juin 1632, donnant les instructions les plus minutieuses sur les dimensions des pièces, les hauteurs des lambris, les couleurs et le sujet des peintures, l'emplacement des « relais (tablettes prises dans l'épaisseur des murs), bien faits pour mettre des raretés ». Il profite de l'occasion pour presser la construction de la ville de Richelieu, car ce n'est pas seulement un château qu'il entend bâtir, mais une ville tout entière, avec ses rues tirées au cordeau, ses hôtels symétriques, son collège royal, une académie destinée à l'éducation de la noblesse[3], un marché, un tribunal : « Il faut aussy, s'il vous plaist, faire bastir l'auditoire, parce que je désire que le plus tost qu'on pourra on face la justice dans la ville et non dans Bray, parce que cela attirera les bastisseurs[4]. » En même temps, il expédie ses agents en Italie pour en ramener les plus belles antiques qu'ils pourront acquérir ; à la date du 2 mars 1633, le gouvernement pontifical autorise le Cardinal à « emporter de Rome soixante statues en pied, grandes, moyennes ou petites, deux têtes sans buste, soixante bustes, cinq vases dont quatre en porphyre moderne et en marbre blanc[5]. » C'est un acompte.

Jean Marot a gravé en vingt-huit feuilles les plans et les élévations du château[6], tel qu'il était vers 1660; une des planches indique l'emplacement exact des statues et des bustes. En outre, on connaît deux descriptions imprimées du château : l'une en vers, par le poète Jean Desmarets de Saint-Sorlin, porte le titre de : *Promenades de Richelieu ou les Vertus chrétiennes,* Paris, 1653[7]; l'autre, en vers et en prose, est

1. Jacques Stella fit aussi « une quantité de tableaux pour le château. » Felib., II, 656. Voir aussi le *Mémoire du cardinal à M. de Bordeaux, Rev. univ.* II, 120.

2. Note précédente.

3. La *Correspondance de Richelieu,* 1853, contient un projet de règlement de cette académie.

4. Les gens de cour et de finance sur lesquels Richelieu comptait se faisaient tirer l'oreille pour bâtir dans un pays pauvre, peu fertile, loin de toute communication. Par le fait Richelieu ne fut jamais bien peuplé; La Fontaine écrit à sa femme (1633), parlant des bâtiments :

> La plupart sont inhabités,
> Je ne vois personne en la rue,
> Il m'en déplut; j'aime aux cités
> Un peu de bruit et de cohue.....

5. *Archives de l'art français,* 1880-81, p. 67.

6. Sous le titre du *Magnifique château de Richelieu ;* il y a d'autres vues par Israël Silvestre, Perelle, etc.

7. Desmarets, dans les *Visionnaires*, met dans la bouche de Phalante, un des personnages de la pièce (acte III, scène v), une description exacte du château de Richelieu.



ÉTUDE POUR LE TABLEAU DE LA VÉRITÉ

l'œuvre d'un certain Vignier qui avait la charge des jardins[1], et qui, j'aime à le croire, s'entendait mieux à cultiver les fleurs que la poésie ; en voici le titre : *le Chasteau de Richelieu ou l'Histoire des dieux et des héros de l'antiquité, avec réflexions morales*, par M. Vignier, à Saumur, 1676. Une seconde édition est datée de 1681 et une troisième de 1684. Le livre de Vignier, très précis d'ailleurs et fort intéressant malgré ses étonnantes poésies, était le guide indispensable des étrangers au château ; ce qui explique le nombre de ses éditions. Enfin les archives du Louvre possèdent un état général des statues existant au château en l'an IX[2]. Ces documents, joints à l'inventaire des meubles dont nous avons déjà parlé, permettent de reconstituer autant que possible la physionomie du château.

La rue principale de la ville, composée de vingt-huit hôtels bâtis sur le même plan, conduit à la première entrée du château disposée en demi-lune. Traversant une suite de cours, de basses-cours et d'anti-cours d'une vaste étendue et bordées de constructions destinées aux remises, aux écuries, au manège, on arrive à la porte principale, ornée de la statue de *Louis XIII* en marbre, de figures antiques, de pyramides et de colonnes rostrales, et couronnée par une *Renommée* en bronze de Berthelot. La cour intérieure, d'une grandeur extraordinaire, 70 mètres de long sur 60 de large, est bâtie sur trois côtés et flanquée de quatre pavillons ; le quatrième côté, au milieu duquel se trouve le portail d'entrée, se compose d'une terrasse élevée sur des arcades, « le tout de la plus superbe manière qu'on puisse imaginer. Ce qui donne surtout une très grande beauté à la cour de cette maison, dit Mlle de Montpensier, ce sont des figures de marbre[3] et toutes sortes de vases et de pièces de représentations les plus curieuses et les plus enrichies de l'Europe, qui sont autour dans des niches faites exprès dans les murailles ». A ce propos, Vignier croit devoir nous régaler d'un peu de poésie :

Ah ! c'est icy le Panthéon
Avec toute la cour romaine ;
Mais, pour en faire le crayon,
Il me faudroit avoir la veine
Et la douceur d'Anacréon.

On ne voit pas bien ce qu'Anacréon pourrait nous apprendre sur la cour

1. Il s'appelle lui-même le *Floriste*, p. 162.

2. État dressé par Visconti et Dufourny ; voir aussi la relation du voyage de Dufourny à Richelieu, Bibl. nat., f. fr. Ms 13564. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces deux manuscrits.

3. Mademoiselle de Montpensier ajoute *de bronze*, ce qui est une erreur. Elle fait

romaine, mais Vignier ne s'inquiète pas de si peu. La décoration de la cour consiste en trente-huit statues antiques, placées dans des niches entre les fenêtres du premier étage; trente-huit bustes leur correspondent au rez-de-chaussée. Parmi ces figures, quelques-unes sont fort belles; une *Vénus* de marbre, découverte à Pouzzoles, passait même aux yeux du Bernin, qui l'avait vue en Italie, pour supérieure à la Vénus de Médicis[1]. Au-dessus de l'entrée, de chaque côté du balcon, sont placés les *Deux captifs* de Michel-Ange. Ces deux admirables statues, destinées dans l'origine au tombeau de Jules II, données par le maître lui-même à Robert Strozzi, par celui-ci à François Ier, et par ce prince au connétable Anne de Montmorency, décoraient, au château d'Écouen, une des façades de la cour[2]; c'est ainsi qu'elles sont indiquées dans l'œuvre de Ducerceau. Sauval nous apprend[3] que « le duc de Montmorency les donna en mourant au cardinal de Richelieu », qui les fit transporter à son château et installer à la place d'honneur.

Entrons maintenant par la porte principale, précisément au-dessous des Captifs. L'escalier à double révolution, orné de statues antiques, de bustes et de médaillons, conduit à main droite dans l'*Appartement du Roi*, qui occupe le grand pavillon d'angle : plafonds de l'*Histoire d'Achille* par Prévost[4]; tapisseries de Bruxelles de la *Guerre de Troie*; meubles dorés couverts de velours violet brodé d'or et de satin gris brodé d'argent. — Dans une *Chapelle* attenante, l'*Adoration des Rois*, la *Naissance de Notre-Seigneur* et la *Fuite en Égypte*, triptyque d'Albert Durer; sur l'autel, un *saint Sébastien* d'albâtre « qui est admirablement

allusion aux esclaves de Michel-Ange, qu'elle a mal regardés ou dont elle a perdu le souvenir, car elle écrit quelques lignes plus loin : « Il y a, au haut des degrés, un balcon qui donne sur la cour où sont deux esclaves de bronze, chef d'œuvre de Michel-Ange.

1. « J'ai dit au Cavalier que nous avons en France une figure, laquelle est à Richelieu, qui est d'une beauté admirable; que c'est une Vénus dont le torse est antique. Il m'a réparti aussitôt qu'il l'avait vue avant qu'elle vint en France, qu'on l'avait trouvée de ce temps-ci à Puzzolo; qu'elle était plus belle que la Vénus de Médicis et que tels chefs-d'œuvre de l'art devraient demeurer à Rome, sans permettre qu'ils en sortissent. » *Journal du Bernin*, par Chantelou, *Gazette*, XXIII, 2e pér., p. 271.

2. « Che furono da lui (Michel-Ange) donati detti prigioni al S. Ruberto Strozzi, per trovarsi Michel Agnolo amalato in casa sua; che furono mandati poi a donare al Rè Francesco, et quali sono hoggi a Cevan (Ecouen) in Francia » Vasari, *Vie de Michel-Ange.*

3. II, 142.

4. Vignier dit : « feu monsieur Prévost » ; je pense qu'il s'agit de Nicolas Prévost, peintre ordinaire du roi, qui figure sur les registres des bâtiments pour neuf cents livres, « pour trois quartiers de ses gages ». *Dict.* de Jal.

beau ». — Au *Cabinet du Roi*, trois *Bacchanales* du Poussin[1]; *Minerve chassant les Vices* et le *Parnasse*, par Andréa Mantegna; la *Cour d'Isabelle d'Este* et une *Scène mythologique*, par Lorenzo Costa; le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, par le Pérugin. Ces cinq derniers tableaux faisaient partie de la collection de la marquise Isabelle d'Este-Gonzague et figurent dans le catalogue de son cabinet fait au XVI[e] siècle[2]. Enlevés du palais de Mantoue, lors du sac de la ville en 1630, ils furent transportés à Richelieu et agrandis pour remplir les panneaux du cabinet du Roi[3]. Au plafond, l'*Apothéose d'Hercule*; sur la cheminée, la *Libéralité de Titus*, par Stella.

Appartement de la Reine, à la suite dans l'aile droite et en retour : décoration d'or bruni sur fond d'azur parsemé de fleurs de lis; au plafond et sur la cheminée, l'*Histoire de Minerve*. Les meubles sont à fond d'or. Les panneaux du lambris représentent les *Femmes illustres*, au nombre de dix; au-dessus, les *Quatre éléments* en quatre tableaux, figures peintes par Dernet et paysages par Claude Lorrain.

Garde-robe de la Reine, appartement des dames d'honneur, chambre dite de Moïse; toutes ces pièces sont décorées de peintures et d'ornements d'une grande richesse. La chambre de Moïse termine l'aile droite et aboutit à la terrasse.

Reprenant le grand escalier, on trouve du côté gauche une première *galerie*, la seule partie de l'ancien château que l'on ait conservée; les panneaux sont ornés de quarante-trois cartouches contenant des devises. Les peintures représentent *Moïse recevant les tables de la loi*, *Salomon et ses femmes*, le *Reniement de saint Pierre*, l'*Hérésie*, par le Titien, les portraits de *Gustave-Adolphe* et de *la reine d'Angleterre*, ce dernier par Van Dyck.

L'*appartement du Cardinal* occupe le pavillon d'angle à gauche, et fait pendant à l'appartement du Roi. Dans l'antichambre, un dais magnifique de velours vert avec découpures d'étoffes d'or; le *Ravissement des Sabines*, par le Bassan; *David et Goliath*; un *Combat de lions et de cavaliers*, les personnages de Rubens, les animaux de Sneyders et le paysage de Fouquières; *Judith*, par le Caravage; *Hercule vainqueur de l'Hydre*, par le Josépin et dix-sept portraits de famille. — Dans une petite *chapelle*, *saint Jérôme* en mosaïque et plusieurs copies d'après Raphaël et le Titien.

1. Dans son journal du Bernin (*Gazette*, XVI, 2[e] pér., 176), Chantelou dit qu'il montra au Cavalier quelques copies du Poussin dont les originaux sont à Richelieu.

2. Imprimé dans le *Cabinet de l'Amateur* de M. Eug. Piot, vol. IV, 380.

3. Inventaire de Visconti et Dufourny, *Arch. du Louvre*.

Chambre du Cardinal : plafond chargé de sculptures et d'ornements peints, le tout d'or bruni et d'or mat entremêlé d'azur ; sur les murs, des tapisseries de Flandres à grands personnages aux armes du Cardinal. Lit à panaches et à impériale, de velours cramoisi, brodé d'or à franges d'or, rideaux pareils doublés de moire d'or, sièges de velours avec cartouches à fonds d'or, brodés de bouquets rouges. Sur la cheminée, le portrait de Richelieu par Philippe de Champaigne. « Il y a dans la même chambre, dit Vignier[1], un tableau d'un *saint François* qui se voit au travers d'un rideau, peint par Fratre Bastian del Piombo, sur le dessein de Michel-Ange. Ce tableau fut donné à Son Éminence par M. de Montmorency. »

Au sujet de ce tableau les versions sont différentes. L'auteur de l'Histoire véritable[2], d'accord avec Vignier, dit qu'il s'agit d'un *saint François*; mais Simon du Cros, dans ses *Mémoires*[3], assure que c'était un *saint Sébastien* mourant, « tableau de grand prix ». Telle est aussi la version de l'*Histoire de Henri II, dernier duc de Montmorency*[4]. Enfin Saint-Simon raconte[5] que le duc « allant à l'échafaud avec le courage et la piété qui l'ont tant fait admirer, fit deux présens bien différents de deux tableaux du même maître (le Carrache) et uniques de lui en France, un *saint Sébastien* percé de flèches, au cardinal de Richelieu ; et une Vertumne et Pomone à mon père ». Nous sommes donc en présence d'un *saint François* par Sébastien del Piombo, ou d'un *saint Sébastien* par le Carrache. A-t-on fait confusion entre le nom du saint et le nom du peintre? Le Louvre possède un *saint Sébastien* percé de flèches par Annibal Carrache[6], qui paraît être celui de Montmorency et de Richelieu ; toutefois ne rejetons pas trop vite l'opinion de Vignier, il est précis, minutieux et bien placé pour voir et se renseigner.

Quels que soient d'ailleurs le maître et le sujet du tableau, la peinture était excellente, à en juger par la place qu'elle occupait dans la chambre même du Cardinal et le soin que l'on prenait de la protéger par un rideau. Par quel motif Montmorency, au moment de monter à l'échafaud, fit-il présent à son plus implacable ennemi, à celui-là même qui lui faisait trancher la tête, de deux merveilles comme le tableau et les *Captifs?* Es-

1. Page 95.

2. *Histoire véritable de tout ce qui s'est fait et passé dans la ville de Toulouse en la mort de monsieur de Montmorency*, p. 19. Voir à ce sujet, dans la *Revue universelle* (VIII, 43), une notice curieuse de M. de Montaiglon auquel j'emprunte la plupart de ces citations.

3. In-4°, p. 289.

4. Paris, 1699, p. 475.

5. Éd. 1829, I, 59.

6. Louvre, *Nouv. Cat.*, 130.

pérait-il par ce moyen obtenir sa grâce ? Voulait-il plutôt témoigner son repentir ? Servien, écrivant à son frère, lui dit que « le duc donna un tableau à Mgr le cardinal en luy envoyant des excuses de l'incivilité qu'il avoit commise, lorsqu'il le luy avoit refusé, une fois qu'il avoit témoigné le souhester[1]. »

A ce propos, M. de Montaiglon signale un troisième cadeau de Montmorency au Cardinal : la bibliothèque de l'Arsenal possède un volume[2] où se trouvent des « Vers sur une statue de Didon faite en marbre par Cochet et donnée à Mgr le cardinal de Richelieu. » A la suite on lit : *Pro marmorea et insigni statua Didonis ensem manu tenentis à nobiliss. Duce Monmorencio, illustriss. et omnium celeberrimo cardinali Richelio, rerumque Galliarum sapientiss. moderatori dono data.* Christophe Cochet, élève de Pierre Biart le père, est peu connu. J'ignore si la Didon fut donnée en même temps que les *Captifs* et le tableau ; elle ne figure pas au château de Richelieu.

Il est temps de rentrer à l'appartement du Cardinal pour visiter en passant le *Cabinet* qui fait suite à la chambre. Des sirènes supportent un plafond chargé de cartouches avec « entrelacs d'ancres, de grapins, de cordages et d'autres instrumens servans aux navires, le tout d'une sculpture et d'une dorure extrêmement délicate[3]. »

Au sortir du cabinet se trouve la *Galerie*, immense salle longue de 70 mètres environ sur 10, éclairée par 22 croisées et haute de 7m,50 ; elle occupe toute la longueur de l'aile gauche. La décoration murale se compose de 20 tableaux, 10 par côté, représentant les conquêtes de Louis XIII sous le ministère de Richelieu, auxquels correspondent, dans le plafond, des « histoires grecques et romaines qui toutes ont du rapport et de la conformité avec celles qui sont peintes en dessous. » Ces histoires sont séparées par des ovales contenant les travaux d'Ulysse. Devant chaque tableau, un buste de marbre antique ; aux deux extrémités de la galerie, les portraits à cheval de Louis XIII et du Cardinal. « Toute la sculpture, tant du plat-fonds que du lambris, est dorée d'or bruni, mêlé de blanc poly, ce qui donne un brillant incomparable à cette galerie. »

La galerie se termine par un superbe *Salon* blanc et or, pavé de marbre, dont la coupole porte sur des colonnes de marbre disposées en manière d'arcs de triomphe ; à l'entour, six statues antiques des plus belles et des mieux conservées : *Auguste*, *Tibère*, *Livie*, *Mammée*, *Germanicus*,

1. Jal, *Dict.*
2. *Rev. univ.*, VIII, 39.
3. Vignier, p. 93. Ce sont les attributs du grand-maître du commerce et de la navigation de France.

Alexandre Sévère, avec autant de bustes excellents de marbre blanc et d'albâtre oriental. Peintures de la main du Cangiage (Lucas Cambiaso) ; dans la coupole, les *Quatre docteurs* et les *Quatre évangélistes*, par Freminet.

Ce salon, placé dans le pavillon d'angle, à gauche, aboutit à la terrasse en retour d'équerre. A l'étage inférieur se trouve la *grande Chapelle*, où l'on remarque une *Assomption de la Vierge* par Rubens, un *Saint Sébastien* « qui est d'une grande réputation [1] » et une *Vierge* du Gaudenzio. Enfin la *Salle où l'on mange* règne sous la grande galerie et contient les portraits de tous les rois de France. Encore une nouvelle série de portraits historiques ! Évidemment, c'est un goût décidé chez le Cardinal.

Dans cette rapide promenade à travers le château nous avons omis bien des particularités intéressantes : les meubles d'une richesse sans pareille et qui varient, dans chaque pièce, suivant la saison ; les serrures et les crémones de cuivre doré ou de fer argenté, délicatement ciselées à jour aux armes et au chiffre du cardinal ; le fanal du grand escalier, surmonté d'une couronne fleurdelisée, le tout de cuivre doré au feu, avec les glaces de Venise « d'un travail fort exquis ; » la table de mosaïque à compartiments de cornalines, d'agathes, de jaspe et de lapis qui inspire à Vignier un enthousiasme poétique :

Assemblage pompeux des plus rares joyaux.....
Chef-d'œuvre industrieux, merveille sans seconde,
    Table, qui n'eut jamais de prix
    Tu passes dans tous les esprits
    Pour la mieux couverte du monde [2].

Il faudrait encore citer un grand nombre de tableaux sans nom d'auteur, des bustes, des urnes et des tables de porphyre, une foule de statues disséminées soit dans les appartements, soit dans les parterres ; « il y a, dit Jean Marot, 100 figures presque toutes antiques à la réserve de 12 ou 15, et 106 bustes antiques à la réserve d'aucuns ; » Marot ne parle que des sculptures qui sont dans le château.

1. La *Biographie nouvelle* dit que Richelieu offrit le prix énorme de 40,000 écus pour un Sébastien del Piombo ; est-ce celui de la grande chapelle ?

2. Gravée dans le *Magasin pittoresque*, IX, 34. Suivant Thibaudeau (*Rapport sur l'état actuel du château de Richelieu*, du 30 sept. 1835, page 2), les pierres qui formaient la châsse de Saint-Denis, à Saint-Denis, auraient été enlevées par le cardinal de Richelieu pour former sa fameuse table d'agathe, et remplacées par des pierres fausses. (De Chergé, *Société des antiquaires de l'Ouest*, vol. II, 1836). Cette fable ridicule n'a pas besoin d'être discutée. La table de Richelieu est au Louvre ; c'est un ouvrage de mosaïque fait à Florence.

Tel était cet ensemble incomparable, le musée de la sculpture antique au XVII[e] siècle, logé dans la plus belle maison de France. Le « magnifique château de Richelieu », comme on l'avait baptisé, passait pour une des curiosités du royaume ; on venait le voir de tous les pays et trois éditions du guide Vignier suffisaient à peine à la curiosité des visiteurs. Chose singulière, que l'on croirait à peine si Desmarets, un des familiers du cardinal, ne l'affirmait d'une façon positive : ce palais fameux, si vanté, si décrit, si chanté, si visité, un homme ne l'a point vu et cet homme c'est Richelieu lui-même qui, sans cesse retenu par les affaires de l'État et les soins d'une santé languissante,

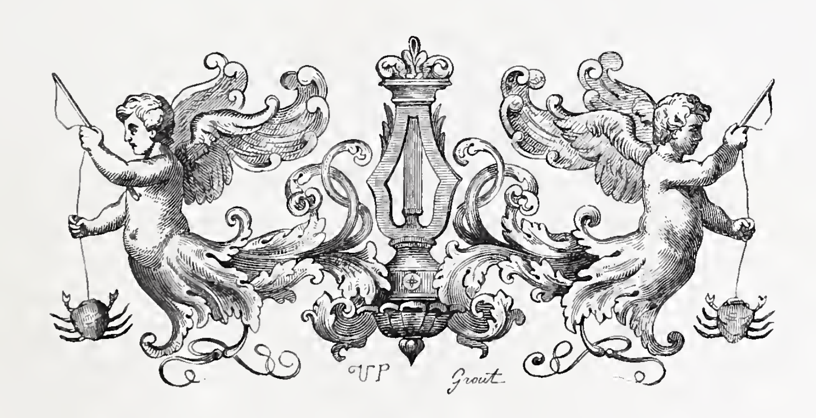
Fit bastir la merveille et ne la vit jamais [1].

Dans un prochain article, nous essayerons de dire ce que sont devenus les principaux objets de cette collection fameuse.

EDMOND BONNAFFÉ.

(La suite prochainement.)

1. Desmarets de Saint-Sorlin, *Promenades à Richelieu*, p. 53.



L'ART EN PORTUGAL

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



UIVENT les deux salles I et J, où nous attirent surtout quelques beaux spécimens de sculpture italienne. Des vitrines dressées contre les murs, un peu à contre-jour, contiennent des harnais superbes de la Casa real, qui peuvent aller de pair avec cette extraordinaire collection de carrosses sculptés dont aucun pays du monde n'offre d'aussi curieux spécimens. Les Indes elles-mêmes, et les délires d'ornementation des artistes de l'extrême Orient, dans les sculptures en bois des bonzeries et des temples, n'approchent point de ces étonnants véhicules, dont l'avant fait penser aux proues des galères du XVIIe siècle. Plus de soixante de ces voitures décorent les remises du petit palais de Belem ; aussi donnons-nous ici une reproduction de celle du roi Jean V.

Une *sedia gestatoria* (cadeira gestatoria) au triple écusson des Saldanhas et des Gamas, surmontée de la tiare, représente les privilèges payés si cher à la cour pontificale par Jean V, poussé dans cette voie par les orgueilleux prélats qui voulaient jouir des privilèges du Vatican. Tout à côté, un paravent gaufré, en papier, singulier échantillon de l'art des colonies portugaises, montre la série des souverains du pays, depuis don Henrique jusqu'à don Pedro, avec les luttes soutenues dans les régions d'outre-mer. Il y a une parenté étroite entre ce spécimen d'art indo-portugais et les porcelaines chinoises faites sur commande par les Européens ; on suppose que ce paravent a appartenu à Pedro Jacques de Magalhaës, un des chefs

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, 2e période, p. 445 et 555.

de la guerre de l'Indépendance. Un beau lit d'apparat portugais, ou plutôt une de ces chaises longues sur lesquelles on jetait des coussins, occupe un angle de la pièce. Voici aussi trois médaillons de della Robbia : l'un d'eux reproduit la médaille connue de Gonzague, l'autre appartient à la famille de ceux qui ornent le *patio* de l'Académie des beaux-arts de Florence et provient de *Madre de Dios*. La salle suivante est petite, mais elle est riche aussi en beaux exemples de sculpture. Deux admirables pierres lithographiques, sujets religieux de grande allure, l'une allemande, l'autre italienne du xvie siècle, achetée par ce même marquis de Marialva auquel on doit les deux bas-reliefs grecs, un sujet religieux bourguignon, un saint des saints de la boutique d'Andrea della Robbia dont la console se trouve séparée et figure au rez-de-chaussée du palais, enfin des œuvres de Talha et quelques faïences et *azulejos* avec des statues de *Barro*, forment en tout cent trente-deux numéros fournis par l'Académie des beaux-arts de Lisbonne, le vicomte de Monserrate, M. Osborne de Sampaio, Ribeiro da Cunha et vingt-cinq autres amateurs du pays. Cette salle en retour est une des moins fournies, mais ce n'est pas une des moins intéressantes, surtout si on considère que la partie centrale est occupée par un superbe médaillon en carrare, de 80 centimètres de haut, qu'il faut sans doute donner à Simone Ferrucci, le Simone Donatello de Vasari. On a encastré le marbre, dont on a maladroitement lavé la patine, dans un cadre à feuillage de l'école de della Robbia; il ornait autrefois la façade d'un édifice religieux.

Les salles dont les fenêtres donnent sur la baie du Tage sont désignées par les lettres K, L, M, N, O; les deux premières exposent confusément les objets les plus hétérogènes et, encore qu'elles ne laissent point d'avoir leur intérêt, nous n'y trouvons aucune de ces pièces hors ligne qui arrêtent un étranger et font époque dans l'histoire de la curiosité. La première de ces salles ne comporte pas moins de trois cent soixante-trois numéros qui se subdivisent à l'infini, en raison de la petitesse de certains objets. Ce sont surtout des faïences de toute provenance, des statuettes d'ivoire d'une époque trop avancée pour que nous y insistions, de la céramique qui a son prix, sans offrir toutefois rien de monumental ni de vraiment exceptionnel; des verres de Murano, dont quelques-uns du xve siècle, des armes et fragments d'armures, des chanfreins, arquebuses, bombardes, couleuvrines, des épées, des hallebardes, des cabassets, des morions isolés, des espingardes, des fauchards de diverses époques. La plupart de ces pièces sont fournies par l'Académie royale des beaux-arts de Lisbonne et par les amateurs portugais. Un orgue de 1591 signé *Arcasyus Geyer, hoc opus fecit* et quelques ivoires qui donnent une idée assez juste de la sculpture religieuse indo-portugaise, avec des bois de Carvalho

et nombre de statuettes peintes déjà maniérées, dont regorgent aussi nos collections: tels sont les objets qui sont là le plus en évidence, avec un de ces lits monumentaux dont on trouve encore de beaux exemples dans les palais portugais, et de trop rares spécimens de beaux meubles, massifs mais bien campés. On aurait cru l'industrie du meuble mieux représentée à Lisbonne, car les ouvriers portugais se sont fait une grande réputation dans ce genre; il est à peine besoin de parler des chaises et fauteuils à dossiers de cuir bouilli, de cuir ciselé et de cuir frappé (car les trois procédés sont employés tour à tour); chaque maison portugaise où les meubles du temps sont conservés en offre d'admirables exemples.

La salle L est la plus confuse, elle contient même nombre d'objets modernes bizarrement accouplés, à côté desquels une œuvre admirable vient tout d'un coup faire un violent contraste. Le *clou* de cette pièce, comme on dit aujourd'hui, c'est la série des émaux de Limoges des ducs de Palmella, une vingtaine de pièces provenant toutes de la même origine, dûment signées de Pierre Reymond, de Jehan Naudin, de Jean Courtoys et de Nouailher. Cela n'a rien à voir avec le but de l'Exposition, mais nous prenons notre bien où nous le trouvons, et à deux pas de là, dans la salle M, nous rencontrons aussi un magnifique triptyque en émail de Limoges, qui rappelle beaucoup celui de Grenade, mais qui le surpasse par la grandeur de la forme et la beauté de l'émail. Si l'on en croit une légende, ce monument aurait été pris à la bataille de Pavie, dans la tente même de François Ier. On a pris bien des choses à Pavie, mais certainement pas cet émail, qui a la même provenance que celui du musée provincial de Grenade, autrefois en la possession de Gonzalve de Cordoue. Il est à remarquer que les objets de provenance historique sont restés très fidèlement entre les mains de Charles-Quint et de ses descendants; les inventaires primitifs et les catalogues de l'Armeria de Madrid existent encore; ce sont de grands volumes manuscrits illustrés de dessins coloriés, à l'aide desquels, malgré les vicissitudes du temps, on peut tout retrouver. Sous l'œil vigilant d'un amateur hors ligne, le comte Valencia de don Juan, qui s'est dévoué à la tâche de réorganiser l'Armeria, les pièces de la collection primitive, installées dès le temps de Philippe II, vont figurer dans le même local. Les inventaires faits à l'époque des mariages et des décès des princes et des princesses du sang sont aussi classés avec soin par M. Zarco del Valle, le bibliothécaire de Sa Majesté. Hier encore, le roi, sur la demande du savant bibliophile, achetait l'inventaire relié de Jeanne la Folle, où l'on n'a pas oublié un des objets qui composaient ses possessions personnelles, de quelque nature que ce fût. Le jour où le dépouillement sera fait en regard de l'indication, on aura pu confronter

les objets eux-mêmes, probablement épars çà et là, mais qui n'ont pas dû disparaître.

Le triptyque de l'Exposition de Lisbonne n'est en Portugal que depuis



CROIX LATINE, OR ET CABOCHONS DU XIIIe SIÈCLE.

(Collection du palais d'Adjuda.)

un siècle; il appartient à la bibliothèque de la ville d'Evora, qui eut le bonheur d'avoir un archevêque très lettré, don Manoel de Cœnaculo, d'abord évêque de Bega, puis prélat d'Evora et fondateur de la biblio-

thèque. Le Portugal d'ailleurs est relativement riche en émaux : le roi don Fernand possède les plus importants, ils sont pour la plupart de l'époque primitive. L'Exposition actuelle en offre d'assez nombreux qui sont au vicomte d'Aupias, l'amateur bien connu des Parisiens ; ils affectent tous ces colorations violacées dans les étoffes et cette imperfection de dessin qui révèlent l'école des émailleurs aragonais, si habiles dans la distribution de l'émail sur une pièce d'orfèvrerie, mais incapables de lutter avec la peinture à fresque comme cette belle école des Limosins dont la galerie d'Apollon du Louvre nous présente les extraordinaires spécimens.

Dans cette course rapide à travers des galeries d'objets d'art dont un seul pourrait nous offrir un long sujet d'études, nous arrivons aux salles capitales, celles de l'orfèvrerie religieuse.

Ici on a tenté une classification, et, sans lacune sensible, à part celle des temps où la nuit se répand sur l'Europe avec les invasions barbares, on peut suivre l'histoire du travail appliqué aux objets du culte. Quelques objets d'art profanes, isolés dans l'ensemble, font exception comme intérêt. On peut juger d'abord de la rareté des restes qui attestent la présence des Maures dans le Portugal, par les envois de divers instituts archéologiques de province, représentés là par des fragments de sculpture et de stucs peints et des inscriptions trouvés à Montemor Velho (*Monte-Moro*). Les conquérants de la Péninsule sont aussi représentés par un objet qui est le plus complet que nous connaissions dans son genre au point de vue de la composition, de l'exécution et de la conservation ; il ne rappelle pourtant à notre esprit que la domination sur l'Espagne et non celle sur le Portugal. C'est un coffre d'ivoire circulaire, comme les boîtes à hosties du XIIIe au XVIe siècle, semblable à celui que nous avons signalé dans la salle espagnole, et à un troisième qui figure dans la vitrine du South-Kensington. D'autres encore existent dans la collection Davillier. Celui de la salle M appartient à la cathédrale de Braga ; il est sans conteste le plus beau de tous : il est complet avec son couvercle et sa monture. J'ai donné l'inscription de celui du Kensington ; voici celle du coffret de Braga : *Au nom de Dieu, bénédiction, prospérité et fortune pour Hadjeb Seifo Daula pour cette œuvre qu'il a mandé faire par les mains de son eunuque Ala Meri*. Dans les trois boîtes, la forme est la même, cylindrique, à couvercle légèrement conique, comme l'ornementation est de même race et de même type partout ; par un dernier exemple, un coffret qui existe à Pampelune, exécuté à une année ou deux de distance, en 395 (soit l'année du Christ 1005), on a le nom qui manque justement à celui de Braga. Voici l'inscription de Pampelune, si précieuse pour

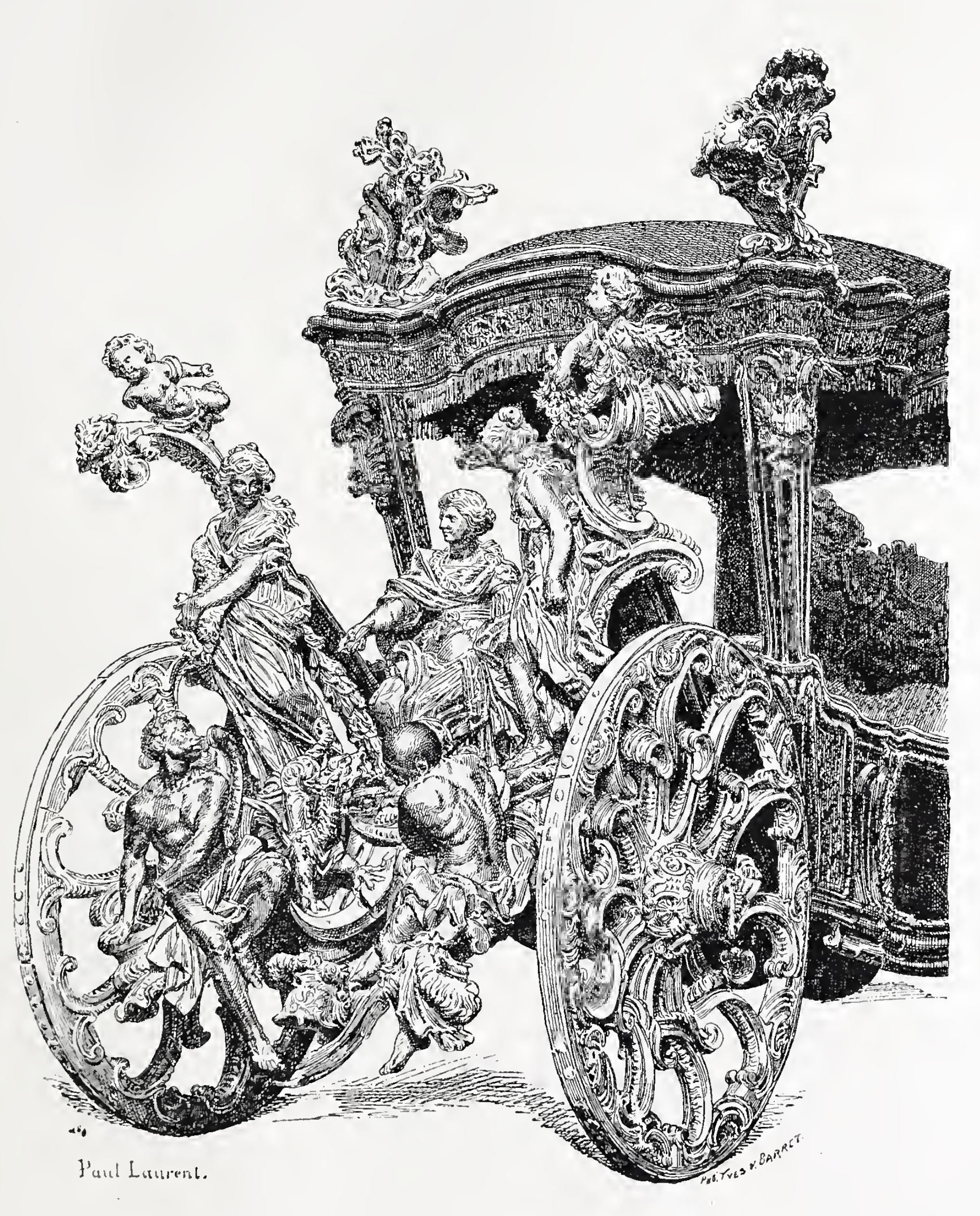
l'histoire de cet art-là : *Au nom de Dieu, à la bénédiction de Dieu, complète félicité et fortune et réalisation de ses espérances, de ses bonnes œuvres et à l'allègement du terme fatal pour Hagib Seifo Daula Abdelmalek Ben Almansour : ceci fut fait par son ordre sous l'inspection et la direction du chef de ses eunuques, Nomayr Ben Mohammed Alameri, son esclave, dans l'année 395.*

Il n'y a point à énumérer les objets de ces salles M et N, l'œuvre serait incommensurable ; tout au plus faudrait-il tirer hors de pair, à cause de son importance et de sa rareté, le triptyque de la collégiale de Guimarens, *proesepio* de la fin du XIVe siècle, de 1^m,35 de haut sur 1^m,23 de large. L'œuvre a été exécutée pour le Portugal, dont elle porte les armes exécutées en vermeil repoussé. Les personnages, bergers naïfs et joueurs de *zampogna*, accompagnent les rois mages qui viennent saluer le divin Enfant sur le lit de sa mère et portent les souliers à la poulaine. Les anges qui balancent l'encens sur la tête de Jésus sortent naïvement à mi-corps du fond de ce petit théâtre ingénu, qui a pour frises quatre corps architectoniques en ogives du haut desquels d'autres anges couronnent la partie supérieure, placés comme les gargouilles des chéneaux et suspendant sur la tête des personnages les armes du Portugal rehaussées de brillantes couleurs.

Les reliquaires byzantins se présentent les premiers à leur date chronologique; puis, pas à pas, on suit les progrès de l'art de l'orfèvre ; on assistera bientôt à l'apogée ; et, passant de la salle N à la salle O, qui ferme l'exposition, on aura parcouru un espace de plus de six siècles, depuis le calice en vermeil donné par Dona Dulce, la femme du roi Sanche Ier, au monastère d'Alcobaça à la fin du XIIe siècle, jusqu'aux délirantes conceptions des orfèvres rococos de la fin du XVIIIe siècle. Plus de mille pièces sont là enfermées dans des vitrines ; nous avons pu tenir dans nos mains les plus importantes, les examiner à la loupe, déchiffrer les inscriptions qui en font de vrais monuments historiques, en apprécier les délicatesses d'exécution et essayer de résoudre le problème qu'offrait, dans quelques-unes d'entre elles, le mélange de trois styles différents. L'abondance est telle, et telle la richesse, qu'on sort de là avec la satiété de l'or, de l'émail et de la matière précieuse ; on pourrait classer ces objets par types et par siècle, malgré l'éclectisme inquiétant des artistes portugais, et on verrait que la quantité considérable d'ostensoirs, de reliquaires, de paix, de croix processionnelles, de patènes, de calices, de couronnes, de triptyques, qui composent cette invraisemblable réunion d'objets consacrés au culte, peut se ramener à sept ou huit types. Quelques-uns des écrivains portugais qui ont entrepris de donner au

public des comptes rendus de cette Exposition, ont essayé de se livrer à ce travail de classification. M. Felippe Simoes l'a tenté avec conscience; l'idée générale qui ressort de l'examen attentif de tout cet ensemble est la même que celle que nous avons exprimée dans la grande perspective cavalière que nous avons tracée de l'architecture en Portugal. C'est seulement au xve siècle que l'originalité de l'orfèvre portugais s'affirme; et, ce jour-là, son originalité l'entraîne ; il oublie les lois qui doivent régir toute composition, et il perd de vue les conditions que lui imposent le but et l'usage auxquels il fera servir la matière qu'il doit assouplir.

A première vue, il nous est difficile d'établir une différence entre les objets d'art que nous avons sous les yeux, datés de 1100 jusqu'à 1450, et ceux que nous avons vus dans les autres trésors de la Péninsule ; ils sont, sous presque tous les points, semblables à ceux des trésors de Séville, de Grenade, de Saragosse et de Tolède. Ces objets portent des inscriptions qui en garantissent l'origine et l'authenticité, ils sont visiblement datés, on sait à quelle occasion ils sont entrés, offerts par les princes, les prélats ou les nobles, dans les trésors des sanctuaires d'où ils ne sont sortis que pour figurer dans les collections d'État : des ouvriers portugais les ont exécutés, des artistes, portugais aussi, les ont dessinés; mais tous suivaient alors la tradition du pays voisin et ils ne devaient s'émanciper que plus tard. Le jour où ils renonceraient à imiter, ces artistes devaient manquer des études sévères qui permettent de rester dans les limites du goût et de la raison, tout en créant de toutes pièces un système. La seule note un peu spéciale qu'on puisse constater ici, c'est un appendice de nombreuses petites sonnettes pendues aux fleurons des calices, dont la forme varie avec les différentes périodes. Ces sonnettes rappellent évidemment une phase du saint sacrifice de la messe; elles s'ouvrent tantôt comme le calice des fleurs et se découpent comme des campanules, tantôt elles affectent la forme de nos anciennes sonnettes de table; parfois aussi, d'espace en espace, autour du calice circulaire, elles ont pour pendants des glands de métal piriformes. Comment distinguerait-on les grandes croix processionnelles des trésors du midi de l'Espagne de celles du Portugal, sans les inscriptions? Nul doute qu'à cette époque, de 1400 à 1480, il n'y ait eu des relations fréquentes entre les maîtrises des deux pays. Don Juan F. Riano, l'auteur de l'*Essai sur l'art espagnol*, qui a consacré de longues études aux arts industriels dans la Péninsule, ne trouvait guère d'autre différence à noter entre les deux arts que cette addition pittoresque; il constatait encore un peu plus de confusion dans la répartition de l'ornement. Nous serions tenté, pour notre part, de caractériser encore la différence par une tendance particulière à exagérer le relief et les creux.



CARROSSE DU ROI JEAN V (COMMENCEMENT DU XVIIIe SIÈCLE).

(Œuvre de Talha, à l'Exposition de Lisbonne.)

L'emploi des émaux est aussi beaucoup plus fréquent dans les monuments religieux du Portugal que dans ceux des Écoles de la Catalogne et du nord de l'Espagne.

C'est de 1480 à 1520, l'époque Manueline, au moment où la main de l'ouvrier acquiert une extraordinaire habileté, que les conditions techniques de l'exécution arrivent à leur plus grande perfection, c'est au même moment que les Portugais se séparent de leurs voisins et impriment à leurs compositions un cachet national. L'ostensoir de Belem reste le type le plus parfait de ce genre ; ceux qui seront exécutés vers le milieu de ce siècle seront des chefs-d'œuvre, j'en conviens, si je m'attache au côté technique, mais l'idée est toujours confuse. On oubliera, comme je l'ai dit, les lois architectoniques de la composition ; l'ornement dévorera la ligne de la construction et, comme un parasite, il cachera le tronc de l'édifice, étouffera les branches et fera disparaître l'arbre sous les bourgeons qui le dévorent. Un écrivain portugais qui vient de publier un ouvrage sur l'*Orfèvrerie et la joaillerie portugaise*, M. Joaquim de Vasconcellos, condamne sévèrement le *végétabilisme* des formes. Il a été jusqu'à étudier l'orfèvrerie dans les tableaux portugais et il tire de là cette conclusion, que l'envahissement et la dissolution des formes de la structure par les éléments décoratifs a toujours été dans l'histoire de l'art un symptôme de décadence. Il divise l'orfèvrerie portugaise en trois périodes, et c'est à la première, celle qui succède à la période byzantine et romane, qu'il donne la palme; la seconde serait pour lui l'époque Manueline, qu'il renferme entre 1480 et 1520, et on voit qu'il s'élève avec beaucoup de force contre l'envahissement de l'ornementation. La troisième période serait celle de 1520 à 1600, où les idées de la Renaissance ayant pénétré en Portugal, une réaction se fit en faveur des formes traditionnelles de la construction architectonique; l'ornementation est réduite à sa loi naturelle et contenue dans ses justes limites, c'est-à-dire qu'elle se propose de rehausser les formes, de les enrichir et d'interrompre la monotonie des grandes surfaces planes. Enfin, dans cette troisième période, l'écrivain distingue une seconde phase (1550 à 1600), où l'abus des éléments décoratifs et le *barocco* désorganise de nouveau, et cette fois sans retour, les formes de la construction architectonique.

J'ajouterai que l'examen attentif et l'étude de la plupart des 250 pièces de la salle M, des 200 de la salle N et des 340 de la salle O, sont la confirmation des observations générales que nous avons faites dans notre premier article. On peut lire à chaque page, comme dans un grand livre, les faits essentiels de l'histoire des relations internationales du Portugal : tour à tour le pays s'affirme, puis il subit les influences de l'Allemagne, celle

de l'Italie et enfin celle de la France, jusqu'à ce que, dans les trésors de cette chapelle de San Roque dédiée à saint Jean-Baptiste, construite à Rome par des Italiens sur commande de Jean V, démontée et apportée pièce à pièce à Lisbonne au prix de 28 millions de francs, le souverain lui-même semble avouer une impuissance de production en se faisant tributaire de l'étranger pour cette partie de l'art qui, justement, faisait la gloire du Portugal.

C'est dans cette confusion, cette abondance, cette tendance à l'excès de la richesse et cette pléthore de la forme que consiste ici le *caractère;* le fait est évident, car il se reproduit à plusieurs reprises, à plusieurs siècles de distance. Dès que le Portugal s'approprie un style, il le multiplie par un facteur, et il double et triple les proportions. L'époque Manueline commence à Belem et produit des chefs-d'œuvre, mais elle finit à Thomar dans une sorte de délire d'ornementation. Le Louis XIV *ronflant* qui orne les proues de nos galères avec Puget, voit ses puissants reliefs surpassés dans cette curieuse série des coches de gala de la maison de Bragance, collection véritablement symbolique du faste des souverains du XVIIe et du XVIIIe siècle; et quand nous connaissons la grâce allanguie des Olympes d'opéra, la fantaisie du rocaille, les artificialités de la poudre, des panniers et des vertugadins, on exagère encore ici la complication du contour, l'afféterie du geste, la manière et l'accent.

Il faut s'arrêter ici; on conçoit facilement qu'en entrant pour la première fois dans une exposition rétrospective où, d'un seul coup, nous avons la bonne fortune de pouvoir embrasser l'ensemble des arts industriels d'un pays, nous ayons cherché d'abord si les spécimens de cet art n'étaient pas de simples répétitions de ceux que nous connaissons; et quand nous avons constaté leur originalité, et, par conséquent, l'intérêt qu'ils nous offrent, nous nous sommes efforcés de les classer dans la hiérarchie des arts en général et de dire par quel côté ils se conformaient aux lois éternelles de l'esthétique ou s'en éloignaient plus ou moins. C'est donc ce que nous avons surtout tenté de faire ici. Être Français en France et Portugais en Portugal, c'est là une condition fondamentale : si, en se montrant nationaux dans l'expression relativement la plus complète de leur art, les Portugais ont montré une exubérance d'imagination et une souplesse excessive à suivre les courants accidentels qui les pouvaient entraîner, il n'en reste pas moins vrai qu'il y a là une forme spéciale au pays; qu'à un moment donné il se distingue autrement que par des nuances, et qu'il mériterait de voir ses arts, sous toutes leurs formes, étudiés à fond par les nationaux. Le Portugal doit cet effort à l'Europe, qui a soif de compléter

l'ensemble de l'histoire de l'art. Cette Exposition rétrospective de Lisbonne sera une date dans l'histoire du Portugal au point de vue du mouvement intellectuel ; si l'effort a été grand, le résultat sera fécond, il n'y a pas à en douter. L'isolement est mauvais à ceux qui tentent de produire, et il faut pouvoir comparer : l'occasion a été bonne puisque, malgré le caractère absolument national qu'on avait entendu donner à l'Exposition, les collectionneurs et l'État lui-même ont opposé aux chefs-d'œuvre non classés de l'art national et encore inconnus, même à la plupart des Portugais, des chefs-d'œuvre incontestés d'autres pays dont la suprématie est reconnue par le monde entier. Il est naturel que de la comparaison jaillisse la lumière, et de la lumière, le progrès. Par ce vigoureux effort, le Portugal est entré par un coup de maître dans le concert européen; à deux reprises, la France et l'Angleterre avaient mis à contribution ses arts industriels pour en faire un objet d'études; le pays a prétendu cette fois donner une idée juste et complète de sa force de production et de sa richesse : il a fait appel à toutes ses ressources, et la tentative a obtenu un incontestable succès que nous avons été heureux de constater.

CHARLES YRIARTE.

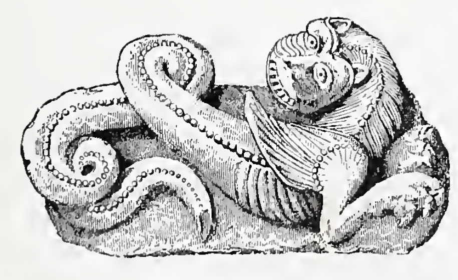


L'ANCIEN MUSÉE

DES MONUMENTS FRANÇAIS

AU LOUVRE

(PREMIER ARTICLE.)



En juillet 1878, au milieu d'un travail sur la formation de nos collections nationales, l'auteur du présent article écrivait ce qui suit dans la *Revue des questions historiques :* « Lenoir, en dépit de l'ironie, de la jalousie, des intrigues de ses rivaux, a travaillé pour la postérité. Il a créé le recueil des pièces justificatives de l'admirable livre que son contemporain, Émeric David, écrivait sur la sculpture française. Lenoir, — le *fondateur* Lenoir, suivant la qualification qu'il aimait, à si juste titre, à se décerner, — a fondé et pour longtemps. Savez-vous pourquoi? Lenoir avait foi dans la science. Peu importe que cette foi ait été celle du charbonnier. Cette foi a fait et fera vivre son œuvre. Détruite en apparence, cette œuvre est théoriquement plus vivante qu'une partie de la moderne organisation de nos musées nationaux. Passe un souffle d'intelligence avec le marquis de Laborde, et tout le bagage longtemps accumulé au Louvre sans préoccupations historiques, sans principes et sans méthode, a été remanié. Lenoir, au contraire, avait, dès le début, donné à ses collections une base raisonnée et scientifique. Non seulement son musée sera recréé avant vingt-cinq ans, mais rien ne sera changé au principe qui avait présidé à sa formation. Non, le Musée des Petits-Augustins n'est pas mort. L'œuvre avait une telle cohésion, une telle vitalité, que ses débris, dispersés partout, tendent toujours à se rapprocher et s'agitent

encore jusqu'au fond des caveaux où quelques-uns d'entre eux moisissent. La reconstitution du Musée des Monuments français sera un besoin de l'avenir. Elle s'imposera à la commission des Monuments historiques, quand celle-ci aura épuisé son action sur l'architecture. Le Louvre, entré depuis longtemps, Dieu merci, dans la voie scientifique, montrera avec orgueil, en face de ses incomparables collections de peintures modernes et de sculptures antiques, le rétablissement raisonné du Musée des Monuments français. Honneur à Lenoir! »

Ce vœu a-t-il été complètement exaucé le jour où, en 1881, la commission des Monuments historiques ayant décidé que les monuments renfermés dans les chantiers de l'église de Saint-Denis seraient mis à la disposition du Musée de Cluny, les portes de ces chantiers nous ont été ouvertes après un premier prélèvement opéré? Peu importe au lecteur; pour nous-même la joie domine les regrets. La décision de la commission est le commencement du rétablissement du Musée des Monuments français. Et puis les monuments transportés au Musée de Cluny y seront bien traités sous l'active et affectueuse surveillance de l'éminent directeur de cet établissement. D'ailleurs nous ne sommes pas revenu de Saint-Denis les mains vides. Autorisé par M. le ministre de l'instruction publique, en août 1881, à rechercher dans les chantiers ce qui, après la prélibation du Musée de Cluny, pouvait convenir au Musée du Louvre, j'ai trouvé parmi des détritus de toutes sortes et sous un amas de décombres quelques sculptures du plus haut intérêt archéologique et même de la plus grande valeur d'art. On en jugera prochainement quand les objets rapportés de Saint-Denis seront exposés dans les nouvelles salles de la sculpture moderne que l'administration se propose d'organiser au Louvre. A la vue des quelques épis glanés, le public pourra imaginer ce qu'aurait été la moisson dans un terrain aussi fertile.

I

Parmi les pièces que je fus étonné de rencontrer encore dans une mine aussi souvent et naguère aussi profondément exploitée, se classe en première ligne, par son importance et par la date de son exécution, un chapiteau de marbre blanc. Dans le nord de la France, les sculptures taillées sur place dans le marbre blanc sont fort rares. La matière première n'étant pas fournie par la nature, ni couramment apportée par le commerce, les sculpteurs de ce pays, au moyen âge, n'avaient ordinairement à leur disposition, en fait de marbres, que les débris des ouvrages

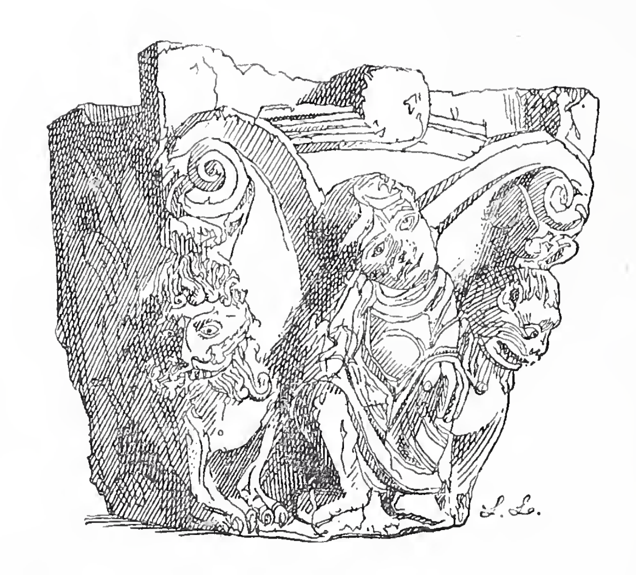
antiques de l'époque romaine[1]. Toute sculpture en marbre de l'école romane ou même des premiers temps de l'école gothique ayant un caractère français bien tranché et trouvée sur notre sol suppose la destruction préalable d'une œuvre antique; et on peut dire que la plastique du moyen âge, comme la paléographie, a chez nous ses palimpsestes.

Je ne connaissais le monument rencontré à Saint-Denis ni par une description imprimée ni par une image. Lenoir, qui l'a possédé dans son musée, ne l'a pas mentionné dans ses catalogues. M. de Guilhermy ne l'avait pas signalé nommément dans la liste publiée par le *Bulletin de la Société des antiquaires*, en 1876 (*Mémoires* de cette Société, tome XXXVII, p. 197 et 198), qui énumère quelques-uns des objets enfouis dans les magasins de Saint-Denis. Notre regretté confrère ne m'en avait jamais parlé. Sa sagacité n'en aurait certainement pas méconnu l'importance; et il faut admettre que cette sculpture avait toujours échappé à ses intelligentes investigations, cachée qu'elle était sous d'énormes madriers qui portaient la plupart des objets enlevés depuis pour le Musée de Cluny, ou employée momentanément, dans la basilique, à quelque décoration provisoire, sans qu'il fût possible d'en examiner la face postérieure. Ce qui est non moins extraordinaire c'est qu'elle n'ait pas été mise en lumière par Viollet-le-Duc qui, à ma connaissance, n'en a jamais rien dit dans son *Dictionnaire d'architecture*, ni au mot *chapiteau*, ni au mot *sculpture*, ni au mot *marbre*. Le monument oublié dans l'ombre mérite cependant une mention spéciale et une description détaillée. Ce chapiteau était destiné à être engagé dans une œuvre de maçonnerie. Trois de ses faces, les seules qui pussent être vues, ont été sculptées. Il a dû couronner quelque colonne engagée dans un pilier d'une église romane de construction analogue à celle de la nef de Saint-Germain-des-Près, à Paris. Le sujet qui le décore représente Daniel dans la fosse aux lions. Le même sujet se trouve sur un chapiteau romain de Saint-Benoît-sur-Loire signalé dans le *Bulletin monumental*, t. XXII, p. 129. Cette sculpture, avec toute l'âpreté de son style, avec son magot rabougri aux yeux hébétés pour personnage et ses animaux fantastiques et conventionnels, d'une tournure chinoise ou indienne, date de la fin du XIe siècle ou plutôt du XIIe siècle. Notre excellent collaborateur, M. Letrône, l'a fidèlement traduit dans son dessin. C'est un très bon spécimen de l'art roman dans sa période hiératique. Il présente de nombreux points de ressemblance avec quelques monuments connus de la sculpture romane et surtout avec le chapiteau publié par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire d'architecture* (V° cha-

1. Voyez Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*, v° *marbre*.

piteau, n° 12). Le caractère chimérique et baroque des figures — notamment de celles des animaux, — malgré la sauvagerie et la crudité de leur style, n'exclut pas une certaine finesse d'exécution. A considérer la matière, précieuse pour l'époque, dans laquelle la sculpture est taillée, on comprend qu'on doit être en présence de l'œuvre soignée et caressée d'un artiste qui a voulu faire honneur à la pierre de choix qu'il décorait.

C'est donc un type excellent à classer dans les collections du Louvre, pour représenter toute une période de l'histoire de l'art. Mais ce monument possède en outre un caractère qui le recommande tout particulièrement



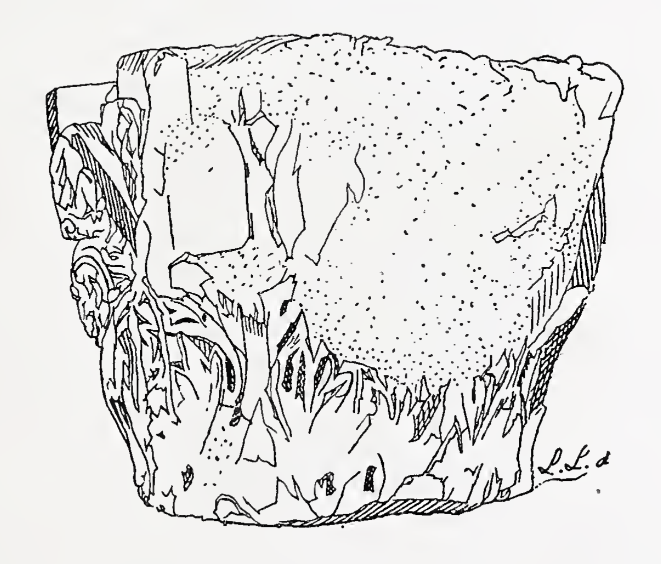
CHAPITEAU DE MARBRE DE L'ABBAYE SAINTE-GENEVIÈVE DE PARIS.
FACE. (XII[e] SIÈCLE.)

(Musée du Louvre.)

ment à l'attention des historiens. Le marbre a reçu successivement l'empreinte de deux arts différents. En effet, si on examine attentivement la face postérieure du chapiteau, celle qui était destinée à être engagée, comme la colonne elle-même, dans le pilier de l'église, on y remarque la trace encore visible de feuilles d'acanthe. Ces feuilles, après y avoir existé, ont disparu, mais non pas toutes, sous le marteau qui s'est borné à abattre les volutes trop saillantes et à parer sommairement la face qu'on devait relier à la maçonnerie. Notre chapiteau roman n'est donc que le restant d'un gros chapiteau corinthien, dont il a été tiré comme il l'aurait été d'un bloc venant de la carrière. Son auteur s'est attaqué à une œuvre

antique, comme il aurait opéré sur une pierre quelconque. Nous touchons du doigt, par ce fait, à une curieuse transformation de l'art qui se produisit quand l'école nationale, franchement émancipée de l'imitation servile, ne se contenta plus, comme aux temps barbares, d'utiliser des fragments antiques ou de les copier. Cette école fait ici manifestement œuvre personnelle et dédaigne à ce point l'art antérieur qu'elle lui demande non plus des modèles et des formules à suivre, mais des matériaux à transformer.

D'où provenaient précisément et la sculpture romane et la sculpture



CHAPITEAU DE MARBRE DE L'ABBAYE SAINTE-GENEVIÈVE DE PARIS.
REVERS. (VIe SIÈCLE.)

(Musée du Louvre.)

romaine de notre chapiteau? A quels monuments d'architecture a-t-il successivement appartenu? Il n'est pas même nécessaire de résoudre ces questions pour pouvoir dès maintenant affirmer l'importance du témoignage que le marbre trouvé par nous à Saint-Denis vient apporter à l'histoire de l'art. Sa pure et simple exposition est, à elle seule, un enseignement. Supposons un instant que nous ne sachions rien sur sa provenance, la présence de ce monument à Saint-Denis n'aurait rien d'extraordinaire. Point n'est besoin d'imaginer qu'il ait dû être apporté de bien loin. Il existe à Paris assez d'autres chapiteaux de marbre contemporains de celui-ci, pour établir qu'au moyen âge un sculpteur de l'école

romane pouvait trouver sous sa main, dans les ruines de l'antique Lutèce, la matière première nécessaire à un ouvrage semblable à notre chapiteau. Ce sont les six chapiteaux de l'église de Montmartre, tirés de la basilique primitive mérovingienne, sculptés en marbre et parvenus jusqu'à nous avec leur décoration originelle (*Statistique monumentale* d'Albert Lenoir. Égl. de Montmartre, pl. VIII et IX et Explication des planches). N'oublions pas non plus le chapiteau de marbre publié par M. Lenoir dans le même album parmi les monuments de Notre-Dame (Égl. de N.-D., pl. XIX), et le petit chapiteau de Saint-Germain-des-Prés dont il sera question plus loin. La basilique de Saint-Denis elle-même a possédé des chapiteaux de marbre (Guilhermy, *Monographie de Saint-Denis*, p. 16 et 17; Lenoir, *Musée des Monuments français*, t. VII, p. 64). Les feuilles d'acanthe de la plupart de ces chapiteaux ne sont pas sans analogie avec ce qui subsiste de la décoration primitive du chapiteau du Louvre. Le travail de la sculpture, dans tous les monuments comparés, date partout d'un bas temps. Nous proposerions donc, *à priori*, de voir, dans le chapiteau du Louvre, un fragment tiré de quelque basilique chrétienne de Paris et retaillé sur place au XIIe siècle par un artiste roman.

Mais par une étrange bonne fortune nous sommes en état de faire directement une démonstration bien plus concluante encore. Le lieu précis où le chapiteau de marbre fut originairement trouvé nous est parfaitement connu. C'est le sol même de Paris qui nous l'a rendu. Les circonstances de la découverte sont scientifiquement constatées et datent presque d'hier. C'était en 1807. Frochot embellissait à sa manière la montagne Sainte-Geneviève et, naturellement, on continuait, pour parvenir à ce résultat, de démolir les édifices que la Révolution avait laissés debout. On remplaçait les monuments par des rues et la rue Clovis n'était pas encore venue consacrer, par les baraques qui la décorent, le souvenir de la fondation de la monarchie française. Frochot, il faut lui rendre cette justice, agissait du reste en galant homme et avait réservé les droits de la science. « M. le conseiller d'État Frochot, préfet du département de la Seine », dit Lenoir dans l'édition de 1810 de son Catalogue, p. 51, « a ordonné qu'il serait fait des fouilles dans l'église avant de la livrer à la destruction. MM. Rondelet, membre de l'Institut, et Bourla, architecte des domaines, ont été nommés commissaires pour surveiller ces fouilles. J'ai été appelé pour les assister. » Les fouilles et recherches commencèrent le 10 mai 1807. Leur résultat, joint à celui des démolitions, fit entrer d'importants monuments au Musée des Monuments français. La pièce principale était notre chapiteau de marbre; et un document survit pour établir judiciairement sa provenance.

Paris, ce 16 mai 1808. Alexandre Lenoir au Ministre de l'intérieur.

« Monseigneur, j'ai l'honneur de vous adresser l'état des avances et débours és pour le transport au Musée des Monuments français des monuments du moyen âge qui ont été réservés de la démolition de l'ancienne église Sainte-Geneviève, ainsi que les sculptures de l'école de Jean Goujon qui décoraient l'une des maisons du pont Saint-Michel : 1° Quinze tombeaux anciens en pierre creusés dans la masse, que l'on croit être ceux



CHAPITEAU DE MARBRE DE LA BASILIQUE CHRÉTIENNE DE SAINT VINCENT, DE PARIS, AUJOURD'HUI SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS. (VIe SIÈCLE.)

(Musée du Louvre.)

de Clovis, de Clotilde et de ses enfants, etc.[1] ; 2° quatre chapiteaux qui couronnaient les gros piliers de l'église, représentant un zodiaque complet[2], plus quatorze chapiteaux plus petits, dont UN EN MARBRE REPRÉSENTANT DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS.

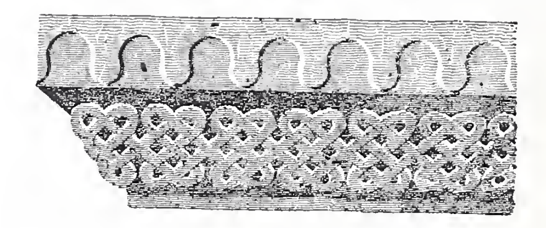
LENOIR. »

Nous avons maintenant le droit d'affirmer que cette sculpture dédaignée, incomprise et absolument inconnue, est un monument capital pour

1. Quelques-uns de ces tombeaux sont gravés dans la *Statistique monumentale* de M. Albert Lenoir.

2. Ces chapiteaux sont dans la cour de l'École des Beaux-Arts.

l'art et pour l'histoire de notre pays. On sait qu'après la défaite et la mort d'Alaric, roi des Visigoths, à la bataille de Vouglé, Clovis et sainte Clotilde, en actions de grâces de leur victoire, firent élever sur la montagne Sainte-Geneviève une église dédiée à saint Pierre et à saint Paul. Ils y choisirent le lieu de leur sépulture. C'était une basilique aux chapiteaux de marbre décorés nécessairement, comme ceux de l'abbaye de Montmartre, de feuilles d'acanthe dégénérées de l'ancien style gallo-romain. Notre chapiteau conserve sur une de ses faces des traces de cette décoration originelle. On sait également que la basilique primitive devenue l'abbaye de Sainte-Geneviève, détruite en 857 par les Normands, fut entièrement reconstruite aux XIe et XIIe siècles et transformée en église romaine. Cette modification radicale a laissé des marques non moins évi-



TAILLOIR DE CHAPITEAU DE L'ABBAYE SAINTE-GENEVIÈVE.

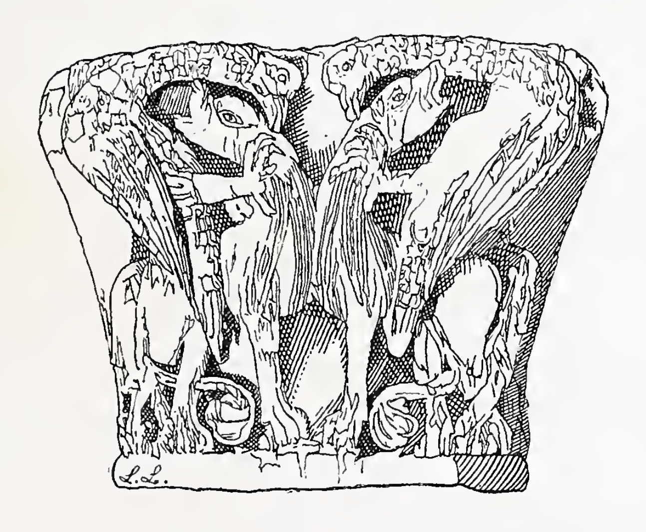
(Musée du Louvre.)

dentes sur notre chapiteau qu'elle a transfiguré, qu'elle a contresigné et authentiqué et, en quelque sorte, enregistré pour l'histoire. Saluons donc respectueusement cette vénérable pierre qui a appartenu au premier monument commémoratif d'une victoire de la France. C'est une relique nationale.

Les chantiers et magasins de l'église de Saint-Denis renfermaient une collection admirable de fragments d'architecture datant de toutes les époques de notre art et de nature à former des séries et des suites bien précieuses pour l'étude. La collection de chapiteaux notamment aurait suffi presque seule à fournir assez de documents pour écrire l'histoire de ce membre d'architecture pendant le moyen âge et la Renaissance. Le Musée de Cluny, grâce à l'activité et à la prévoyance de son éminent directeur, la possède actuellement; elle y sera bien placée et profitera beaucoup au public, si, bien comprise par l'administration, elle est disposée scientifiquement et si, par une classification méthodique, elle constitue un enseignement. Le Louvre, faute de place et avec le caractère actuel de ses collections de sculpture, n'aurait pu recueillir ces

séries dans leur ensemble. Il aurait dû se contenter d'abriter quelques types choisis parmi les meilleurs de chaque série. Le sort n'a pas voulu qu'il en fût ainsi et c'est le contraire qui a eu lieu. Appelé seulement à glaner après la récolte des riches, le Louvre exposera non sans orgueil les pièces de rebut qu'il a été admis à ramasser et qui donneront une prodigieuse idée de ce qu'aurait pu être une sélection de types opérée à son profit.

Tout d'abord et sans compter le magnifique chapiteau décrit ci-dessus, on lui a laissé le plus important monument de toute une série, le plus



CHAPITEAU DE PIERRE (XIIe SIÈCLE)
PROVENANT DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS.

(Musée du Louvre.)

curieux fragment sculpté qui subsiste de la basilique mérovingienne de Saint-Germain-des-Prés dédiée à saint Vincent. Il est vrai que c'est une petite pièce qui ne paye pas de mine et qui, dans son état actuel et avec ses mutilations, ne sera jamais appelée à provoquer des convoitises ou des admirations inexpérimentées. Ce n'est point là gibier d'amateur. J'ai prévu en la recueillant les objections qu'elle soulèverait. On ne se croira pas obligé de se gêner avec une personne d'aussi discrète attitude, qu'on suppose sans recommandations d'art et d'archéologie. Mais il faut se défier de cette apparente modestie. La sournoise sait bien que même pour un monument, dans un dépôt public, le mérite et la célébrité ne comptent pour rien, s'ils ne sont constatés par une grosse étiquette. Aussi, pendant

qu'elle est anonyme, s'amuse-t-elle aux dépens de ceux qui la méconnaissent et aime-t-elle à se faire prendre pour un vulgaire moellon. Vérification faite, ce moellon, qui est de marbre, est gravé dans le *Musée des Monuments français* d'Alexandre Lenoir, pl. LIX, n° 522 et dans la *Statistique monumentale* de M. Albert Lenoir (Atlas, Égl. de Saint-Germain-des-Prés, pl. I). C'est un monument parisien de premier ordre. C'est tout ce qui nous reste d'une splendide basilique aux colonnes de marbre, aux lambris dorés, aux murailles et au pavé décorés de mosaïque dont la description nous est parvenue dans des textes historiques [1]. Découvert le 22 germinal an II, sous le pavé de l'église actuelle de Saint-Germain-des-Prés, ce chapiteau fut recueilli immédiatement par Alexandre Lenoir et classé dans son musée [2]. Il appartient vraisemblablement par son style, par ses ornements et sa sculpture, à l'époque mérovingienne. Un chapiteau presque identique, trouvé à Nantes, dans les déblais, lors des travaux entrepris pour l'allongement de la cathédrale, est regardé comme provenant d'une basilique chrétienne et a été publié par M. de Caumont [3]. Ce document unique sur une époque de l'art qui nous échappe presque complètement dans ses manifestations nationales, est destiné à devenir, comme l'os antédiluvien de Cuvier dans le domaine de la paléontologie, le point de départ de reconstitutions archéologiques. Les architectes nous sauront gré de ne pas le mépriser et de l'avoir conservé en nature à leurs études. La salle chrétienne du Louvre, qui ne fait que de naître mais qui est déjà si bien disposée par mon collègue et ami M. Héron de Villefosse, assurera à notre chapiteau un asile définitif et les honneurs auxquels il a droit.

D'autres fragments d'architecture sculptée provenant de Saint-Denis,

1. Voir Dom Bouillart, *Histoire de Saint-Germain-des-Prés*.

2. On lit dans le *Musée des monuments français*, tome II, p. 24 : « Dans les fouilles que nous fîmes dans ce temple (Saint-Germain-des-Prés) par ordre du gouvernement, nous trouvâmes un chapiteau de marbre que nous considérons comme le débris de ceux qui coiffaient les colonnes de l'ancienne église dont parle Dom Bouillart. »

3. *Bulletin monumental*, t. XXII, p. 483 et 484. Ce chapiteau de marbre, comme celui de Paris, est décoré de feuilles d'acanthe et d'une croix. Voici ce que dit le *Bulletin* : « M. Nau a trouvé dans les déblais qui ont été exécutés pour l'allongement de la cathédrale de Nantes, un fragment de chapiteau corinthien en marbre blanc, d'un style plus pur que les précédents et qui, selon toute apparence, est un de ceux qui décoraient la première basilique chrétienne élevée à Nantes. Ce chapiteau, d'un volume considérable, devait appartenir à une colonne d'un grand diamètre, et l'on peut, avec ce fragment, se faire une idée de ce qu'était la première basilique de Nantes.

de l'abbaye Sainte-Geneviève et d'autres églises de Paris, attendaient encore dans la poussière le retour du goût public et le regard d'amis compatissants. Nous citerons : deux fûts de colonnes disposées en spirales datant du XII[e] siècle. Ces colonnettes sont en pierre et proviennent de l'église de Saint-Denis. Elles ont appartenu à quelque portail roman comme la cathédrale de Chartres nous en montre un si beau spécimen. Lenoir avait classé aux Petits-Augustins deux monuments semblables sous le n° 523 et les a fait graver dans le tome II du *Musée des Monuments français*, 2[e] édition, p. 28, pl. LXI ;

Deux animaux chimériques venant de l'abbaye de Sainte-Geneviève décrits dans la *Statistique monumentale de Paris* (Abbaye de Sainte-Geneviève, pl. XIII), et que nous avons fait reproduire ici d'après la gravure donnée par M. Albert Lenoir.

Des fragments de corniches et de tailloirs de chapiteaux venant de la même abbaye, cités et gravés dans la *Statistique monumentale de Paris* (Atlas, tome I[er] et pl. II de Sainte-Geneviève). Nous avons faitre produire d'après les estampes données par M. Lenoir un de ces tailloirs de chapiteaux qui datent du XII[e] siècle ; les autres sont décorés de nœuds, d'entrelacs et de rinceaux élégants de feuilles et de fruits;

Un fragment de corniche sur lequel est sculpté un crapaud monstrueux, XII[e] siècle ;

Quelques chapiteaux intéressants des XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècles ;

Des chapiteaux en marbre et des colonnes provenant du château de Gaillon, etc., etc.

Nous insisterons principalement sur un grand chapiteau en pierre du XII[e] siècle décoré de deux oiseaux et de deux griffons. Ce monument, d'un bon style roman, appartient à l'histoire de l'art par la notoriété qu'il a reçue en passant par le Musée des Petits-Augustins. Il a été gravé, page 38, dans les *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français*, par Reville et Lavallée. Paris, 1816, in-folio. Il résume, dans un excellent exemple, la décoration empruntée aux bestiaires de l'époque et prodiguée sur tant de chapiteaux romans.

Nous appellerons encore l'attention sur un chapiteau du plus pur et du plus délicieux goût de la Renaissance française. Malgré ses mutilations, c'est un des types les plus charmants à proposer à l'étude. Ce monument, oublié de nos jours, était estimé autrefois et compris même au XVIII[e] siècle. Il servait de bénitier, croyons-nous, et sous réserve de vérification, dans l'église de l'abbaye Saint-Victor. Aux mauvaises heures du vandalisme, Lenoir l'avait arraché à une destruction déjà commencée et dont il porte

les marques. C'était le 25 pluviose an III. Lenoir s'exprime ainsi dans son *Journal* « Ledit [jour] j'adresse une note au comité d'instruction publique pour la conservation des objets ci-après décrits et leur prompt transport au Dépôt, attendu qu'il y a urgence..... A Saint-Victor, une cuve en pierre ornée d'arabesques. Plus un bénitier formé avec un ancien chapiteau en pierre orné d'arabesques. » La cuve baptismale de Saint-Victor n'a jamais quitté la place où Lenoir l'avait mise dans son musée, au-dessus de la porte de la façade de Gaillon. Elle est restée à l'École des beaux-arts et, toute rongée et détériorée qu'elle soit par une meurtrière exposition au dehors, elle doit à cette circonstance d'être encore aperçue du public. Que serait-il advenu du bénitier, s'il n'avait été reconnu et recueilli une seconde fois? L'oubli et le dédain peuvent devenir quelquefois aussi funestes que le marteau. Lenoir, après avoir parlé du château de Gaillon, s'exprimait ainsi dans son *Musée des Monuments français*, tome IV, p. 61 : « L'abbaye Saint-Victor, avant sa destruction, renfermait un autel du même temps, dont les ornements et les arabesques étaient de la première beauté, parfaitemen tconservés ainsi que les dorures et les couleurs dont on l'avait rehaussé suivant l'usage. Ce beau monument, modèle parfait de l'architecture du xve siècle, que j'esperois réunir dans ce musée avec ceux qui y sont déjà, a été brisé entièrement pour faire du moellon. »

Nous signalerons enfin *une main tenant une épée couronnée*, bas-relief de marbre blanc plaqué sur marbre rouge (hauteur 1^m^12, largeur 0^m^35). Cette pièce provient de la décoration de la chapelle des Montmorency, aux Célestins de Paris. C'est la « dextrochère mouvant de nuages » qui porte l'épée de connétable. Quelques objets semblables existaient déjà dans le musée ou sont encore restés à Saint-Denis. Il y en avait un très grand nombre autour du monument qui renfermait le cœur du connétable Anne. Ces sculptures décoratives furent apportées en 1791 et 1792 au Musée des Monuments français (*Journal de Lenoir*, n°s 8 et 97). Pour connaître quelle était la disposition de la chapelle des Montmorency, il faut consulter Millin, *Antiquités nationales*, tome Ier, n° 3, pl. XIV, p. 71 ; Lenoir, *Musée des Monuments français*, tome IV, p. 94 et suiv. et surtout le volume de Gaignières, *Églises diverses de Paris*, au Cabinet des Estampes (p. 11, réserve). Les gantelets d'Anne de Montmorency et son casque sont restés, si je ne me trompe, à l'École des beaux-arts et n'ont pas accompagné au Louvre la colonne du connétable. De pareilles répartitions de monuments morcelés entre deux établissements publics comme le Louvre et l'École des Beaux-Arts en présentent tant d'exemples que je ferai connaître prochainement, se comprenaient à une époque où il était

permis d'ignorer la provenance individuelle d'innombrables débris partout dispersés. Mais aujourd'hui, à mesure que la lumière se fait, je crois que maintenir ces divisions, ce serait s'associer à l'acte de vandalisme qui les a opérées. L'inattention des générations précédentes, qui consacra ces barbares fractionnements, était excusable dans une certaine mesure, puisqu'elle était inconsciente. Aujourd'hui, notre indifférence serait de la complicité.

LOUIS COURAJOD.



LEGS DE TABLEAUX FAIT AU LOUVRE

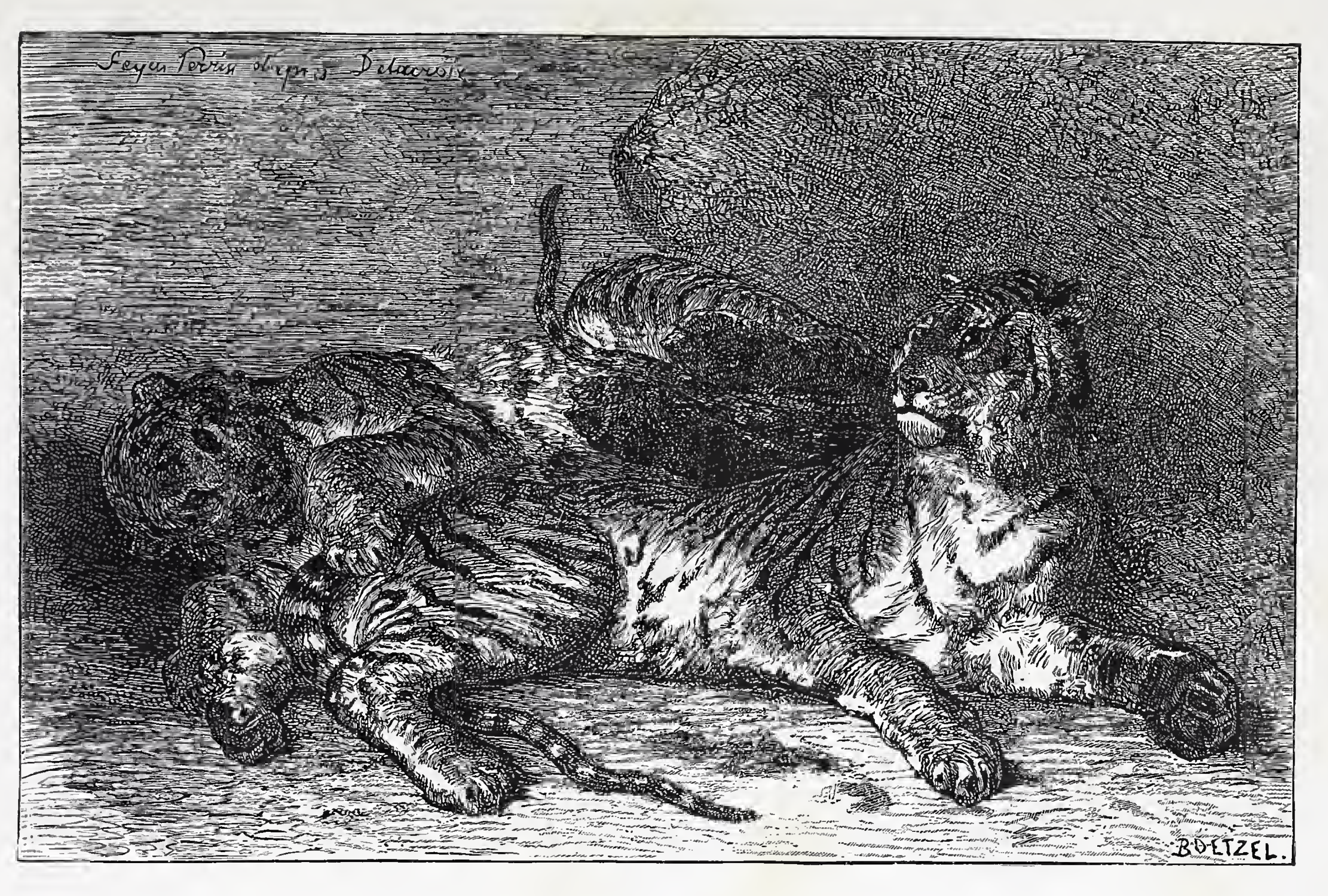
PAR M. MAURICE COTTIER



LORSQUE, après la mort de M. Maurice Cottier, nous avons publié dans la *Chronique* la nouvelle d'un legs fait par lui au Musée du Louvre de quelques tableaux de sa superbe galerie, nous avions l'intention de revenir sur ce don généreux. Le portrait de M. Cottier que nous avons fait graver par notre excellent collaborateur M. Gilbert, d'après une peinture de M. Cottier lui-même, nous fournit l'occasion de rendre hommage à sa mémoire en montrant que le regretté propriétaire de la *Gazette des Beaux-Arts* joignait au goût le plus délicat une connaissance très étendue de la technique de l'art.

Quelques mots nous suffiront. L'étude sagace, lumineuse et finement ciselée que notre ami M. Paul Mantz a publiée ici même il y a tantôt dix ans sur la galerie de M. Cottier, nous laisse bien peu de chose à glaner. Les tableaux dont Mme Cottier conserve seulement l'usufruit et qui devront entrer après elle dans les galeries du Louvre sont les plus importants de la collection. D'autres, comme les Troyon, l'Ovens, le Boel, les Marilhat, sont peut-être aussi précieux, mais ils ont leurs similaires dans notre grand musée public. Les cinq tableaux réservés dans le testament combleront, au contraire, de réelles lacunes. Ils occuperont un rang des plus distingués parmi nos chefs-d'œuvre. Ce sont des morceaux de grand choix, qui, malgré leur célébrité et leur très rare intérêt, sont peu connus du public.

Quatre de ces tableaux appartiennent à l'école française moderne et portent les noms illustres de Delacroix et de Decamps. Le cinquième appartient à l'école hollandaise ; c'est un portrait de femme de grandeur



JEUNE TIGRE JOUANT AVEC SA MÈRE, PAR EUG. DELACROIX.

(Galerie de M. Maurice Cottier.)

naturelle, presque en pied, signé *J. Verspronck 1641*, et c'est une œuvre de maître dans toute la force du terme. Il n'était point encore entré dans la collection lorsque M. Mantz écrivait son article. On nous permettra de regretter les choses émouvantes qu'il eût dites sur ce morceau d'une saveur si parfaitement hollandaise et d'un charme si intime.

Après Rembrandt, aucun artiste en Hollande ne nous semble avoir interrogé la figure humaine avec autant de naïveté, de finesse et de scrupule que ce Verspronck. Ses portraits de vieilles femmes en bonnettes blanches, au regard doux, à l'allure compassée, au costume monacal, sont un des ornements du Musée de Harlem et soutiennent sans broncher le voisinage turbulent de son compétiteur Franz Hals. Rien n'est plus hollandais; une telle tranquillité d'exécution, une telle sécurité de dessin convenaient à de tels modèles.

Le portrait de la galerie Cottier ne saurait être défini par des mots; c'est la nature bourgeoise dans sa plus rigoureuse simplicité : une figure ronde où tout semble rond, un nez un peu camard, des cheveux grisonnants et rebelles, un teint légèrement enluminé, un honnête contentement de ménagère; cela suffit au pinceau de Verspronck et cela nous suffit. Tout est en tout et les modèles en apparence les plus insignifiants sont dignes de l'attention des vrais maîtres.

L'*Hamlet au cimetière* est une des conceptions les plus profondes et les plus poétiques de Delacroix. Il a figuré au Salon de 1839 et à l'Exposition universelle de 1855. Nous n'y reviendrons pas. Il fera grande figure au milieu des magnifiques Delacroix du Louvre. Le *Jeune tigre jouant avec sa mère* (Salon de 1831) est presque inconnu. L'auteur de la *Noce juive* n'a rien peint de plus fier et de plus puissant. Les animaux, de grandeur naturelle, ont une énergie, une réalité étonnantes : nous croyons que l'on reverra avec plaisir la gravure que nous en avons publiée en mai 1872. Quant aux *Murs de Rome*, de Decamps, et à sa fameuse *Bataille des Cimbres*, on ne saurait trop se réjouir de les voir entrer dans nos collections publiques, si pauvres en œuvres du peintre de l'Orient héroïque et enflammé. Ce dernier tableau n'a rien perdu de sa force. Il est resté dans tout l'éclat de sa couleur ambrée, dans toute son ampleur monumentale. Ses admirateurs d'autrefois le retrouveront intact, tel que le représente la belle planche double que nous avions fait graver par Cucinotta, pour le travail de Paul Mantz.

Le nom de M. Cottier sera inscrit dans les annales du Louvre à côté de celui de M. Duchâtel. Ses Decamps et ses Delacroix prendront place à côté de la *Source* et de l'*Œdipe* d'Ingres et scelleront par delà la tombe la réconciliation de ces grands lutteurs de 1830.

L. G.



M COTTIER PINX. A. GILBERT, SCULP.

MAURICE COTTIER.

(D'après un portrait peint par lui-même).

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon, Paris.

LE SALON DE GRAVURE[1]



Les graveurs ne sont pas traités par les visiteurs du Salon avec toute la considération qu'ils méritent : la foule ne se porte pas du côté de leur exposition. Il y avait là pourtant des œuvres fort intéressantes; l'ensemble nous paraît même supérieur à celui des années précédentes. Cette indifférence du public n'a rien qui nous surprenne : après avoir parcouru l'interminable piste de la peinture, il ferait réellement montre d'un courage exceptionnel s'il consentait à venir soumettre ses yeux fatigués à une épreuve nouvelle; épreuve plus douloureuse encore que la première, car elle réclame une attention soutenue. Ici, il faut laisser toute espérance de rencontrer sur son chemin quelqu'un de ces incidents gais dont la fantaisie et souvent l'incapacité de certains peintres font tous les frais dans les salles voisines, et qui atténuent singulièrement les fatigues du voyage.

L'art du graveur est un art intime, sérieux même quand il traite de sujets qui ne le sont pas; jamais il ne prête à rire. C'est là un défaut capital au sentiment du gros du public; pour que l'on consentît à l'oublier, il faudrait que le Salon de gravure se produisît seul, à l'abri de toute con-

1. Un accident d'imprimerie nous empêche de publier la suite du Salon de Peinture. Le travail de M. Antonin Proust paraîtra dans la prochaine livraison.

currence, à une autre époque que l'exposition des peintres. Malheureusement, le remède serait peut-être pire que le mal, et il est probable que l'on verrait les salles de gravure encore plus désertes qu'elles ne le sont aujourd'hui; l'expérience a été faite : en France, les expositions de *Blanc et Noir* n'attirent pas la foule. Il faut que les graveurs en prennent leur parti. Si le malheur d'autrui peut être un allègement au mal dont on souffre, l'exemple de leurs voisins les architectes est bien fait pour les consoler. Rien n'égale la mélancolie des lieux réservés aux ouvrages d'architecture : c'est une solitude parfaite, à peine troublée de temps à autre par quelque visiteur égaré ou poursuivant d'autres fins que l'examen des travaux exposés : projets de *Bâtiments scolaires* ou reconstitutions de l'*Arc d'Adrien*. La mode est, paraît-il, d'y ménager les entrevues de mariage, les salles des antiques du Louvre étant aujourd'hui trop fréquentées pour ces négociations discrètes.

La médaille d'honneur a été attribuée cette année à M. Waltner : on ne pouvait mieux choisir; cette décision du jury sera ratifiée par tous les artistes. M. Waltner est d'ailleurs, depuis plusieurs années déjà, l'artiste préféré des collectionneurs d'estampes. Français et Anglais se disputent aux plus hauts prix les épreuves de premier état de ses gravures. Ancien prix de Rome, ayant fourni toutes les étapes du succès dans les expositions, il ne lui manque plus, en fait de récompenses, que ce bout de ruban dont on s'est montré si prodigue en faveur de moins dignes que lui : mais la distinction dont il vient d'être honoré par ses confrères le désigne suffisamment au choix de l'administration des Beaux-Arts pour qu'il n'ait plus longtemps à attendre. M. Waltner a exposé deux superbes portraits d'après Rembrandt; ce sont des planches de grande dimension, pouvant être vues à distance comme les peintures, ou comme le seraient des copies peintes. La mode est à ces reproductions, qui par leur taille se rapprochent des originaux : véritables tableaux en blanc et noir où il est possible de tout renfermer, le sujet dans ses plus petits détails et les moindres accidents du travail d'exécution : l'esprit et la touche du maître. C'est une véritable innovation inspirée, je crois, par la vue des résultats merveilleux que donnait l'héliogravure appliquée à la transcription directe des tableaux. Elle réclame le concours de talents supérieurs, car il faut autre chose que de l'adresse pour mener à bien une œuvre pareille : ici, plus de faux fuyants, plus de sous-entendus; le dessin doit parler haut et ferme; et l'on n'a plus la ressource de masquer les défaillances de la main sous le charme menteur de colorations d'emprunt. Aux grandes planches, les grands moyens, pourrait-on dire. Ces moyens-là, ne les emploie pas qui veut, et la preuve en est que les graveurs mal

outillés se tiennent prudemment sur la réserve; les quelques imprudents qui se sont oubliés jusqu'à étaler leur faiblesse dans les grands formats n'y reviendront plus : la leçon ne sera pas perdue.

M. Waltner a pour lui la science et un sentiment exquis de son art; graveur de race, il débuta par assouplir sa main aux travaux sévères du burin : ce n'a été qu'un jeu pour lui de s'approprier ensuite tous les secrets de l'eau-forte. Son *Rembrandt* et le *Portrait du Rabbin* révèlent une incomparable habileté; ils font hautement l'éloge de l'artiste, et le procédé dont il s'est servi y gagne en importance. Après avoir admiré ces planches magnifiques de puissance et de tenue, on comprend difficilement le dédain dans lequel la gravure à l'eau-forte a été tenue si longtemps par les classiques, et dont elle ne s'est pas encore relevée auprès des membres de l'enseignement officiel. Il est démontré désormais qu'elle est de force à traduire tous les sujets et tous les genres, le grave et le doux, le plaisant et le sévère. Cette noblesse d'origine que l'on attribue au burin, l'effort d'un artiste élevé peut la lui conquérir; elle joint alors à sa grâce naturelle, au charme de ses colorations si riches et si variées, les qualités de sa nouvelle condition : l'élégance de la tenue, la distinction des manières. Cela équivaut à dire qu'il n'y a pas de recette en gravure pour fabriquer les œuvres de style : tous les moyens sont bons à qui la nature et l'éducation ont donné le pouvoir d'exprimer cette qualité transcendante de l'art.

La gravure au burin proprement dite, c'est-à-dire traitée dans la manière classique, voit s'éclaircir tous les jours les rangs de ses adeptes; mais s'ils sont peu nombreux le talent ne leur fait point défaut. M. Huot, notamment, marche de pair avec les plus illustres des temps passés. Le burin acquiert sous ses doigts une grâce, une facilité d'allure qui ne laissent rien soupçonner des difficultés vaincues; un dessinateur habile ne manie pas le crayon avec plus d'aisance. Quand on sait la lenteur du travail, l'énergie et la constance qu'il faut déployer pour vaincre la résistance du métal, on reste émerveillé. Pourquoi faut-il qu'autant de talent et d'efforts soient dépensés au service d'une œuvre sans intérêt, comme l'est la *Lettre d'amour* de M. Toulmouche! Nous plaignons sincèrement M. Huot si, comme je le suppose, il a suivi en cette circonstance la volonté d'un éditeur plutôt que son goût particulier.

La remarque peut, d'ailleurs, être faite d'une façon générale : les graveurs au burin sont bien mal partagés cette année sous le rapport des sujets. Il a fallu un rare talent à M. Jules Jacquet pour tirer parti comme il l'a fait de la *Esmeralda* de M. J. Lefebvre; il mérite bien la première médaille que le jury lui a décernée. Son frère, M. Achille Jacquet, n'était

guère plus favorisé : la *Flore et Psyché*, de M. Cabanel, lui devra plus qu'il n'a reçu de cette peinture. Pour M. Leenhoff, c'est pis encore; il avait à graver la *Jeune fille luttant contre l'Amour*, d'après M. Bouguereau ; on sait la pauvreté de cette toile, qui figurait au Salon de l'an dernier ; M. Leenhoff l'a transfigurée par la toute-puissance de son talent de graveur ; voilà encore une médaille bien gagnée. A vrai dire, M. Leenhoff n'est pas un *burinier* très classique ; il professe une entière indépendance de moyens et son art le rapproche beaucoup plus de M. Gaillard que de M. François, pour citer un exemple. Nous ne lui en ferons ni un blâme ni un éloge; l'essentiel est que, par un dessin serré et correct, il soit parvenu à copier fidèlement son modèle; or, nous l'avons dit, M. Bouguereau lui doit une réelle reconnaissance.

D'autres noms encore nous semblent fort recommandables. M. Ch.-A. Deblois, très orthodoxe dans ses procédés, grave avec esprit et finesse; M. G. Lévy, M. Morse, ont la souplesse que donne une grande habileté; MM. Massard, Salmon et Burney exposent des portraits excellents. Le malheur est que l'on sent trop le document photographique sous la gravure. Ce sont des copies fort habiles sans doute, mais nous leur préférons les interprétations d'autrefois, où se révélait une marque plus personnelle; chaque graveur soulignait son œuvre d'un sentiment particulier, individuel, qui était comme une signature.

La gravure sur bois se tient bien au Salon. Certains artistes, étrangers pour la plupart, ont trouvé le moyen de rajeunir les vieux procédés. MM. Closson et Nash gravent avec la pointe d'une aiguille, ce qui n'est peut-être pas l'idéal à atteindre, puisqu'on aboutit à un effacement presque complet du travail, c'est-à-dire à la disparition d'un élément d'intérêt, mais il faut convenir que le résultat est bien séduisant. Les épreuves de ces gravures ont la fraîcheur, la finesse et l'éclat de certaines eaux-fortes; reste à savoir comment elles se comportent au tirage : nous croyons que leur complexion délicate doit exiger des soins spéciaux et qu'elles se prêteraient difficilement à des impressions multiples et hâtives.

J'ai noté certains noms peu connus encore, qui méritent d'être retenus : MM. Mathé, Prunaire, Villemsens, Wuillier, Fleuret, Thomas, Paillard, Mme Delorme. Les anciens sont toujours là sur la brèche, et tiennent leur rang; le jury a récompensé les plus vaillants, MM. Rousseau, Maurand, Dutheil, C.-E. Bellenger...; le même honneur aurait pu être fait à MM. Ansseau, Baude et à bien d'autres que je pourrais nommer, car les hommes de talent abondent dans la gravure sur bois.

La lithographie, qui n'a guère plus de clientèle, n'est pas complètement délaissée par les artistes. M. Fantin-Latour, dont les peintures ne

font pas grand tapage mais attestent un talent de premier ordre, poursuit la série, entreprise il y a quelques années, de ses poétiques transcriptions des musiciens modernes. Wagner et Schumann lui ont fourni le thème de deux beaux dessins sur pierre; ils iront rejoindre dans le portefeuille des amateurs les œuvres analogues du même artiste; certaines sont aujourd'hui presque introuvables. Le jury a récompensé deux lithographes : MM. Georges Bellenger et Maurou. Le premier exposait une reproduction du tableau de M. Feyen-Perrin, *Velpeau et ses élèves*, dont la composition rappelle, sans l'imiter, la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt; M. Maurou a traduit d'un crayon ferme et gras le *Patrie* de M. G. Bertrand.

Les aquafortistes nous montrent ce qu'il y a de plus intéressant à voir dans le Salon de gravure. A leur tête marche M. Waltner, dont nous avons parlé plus haut. A côté de lui, on admirait avec raison de superbes paysages de M. Chauvel et de M. Maxime Lalanne; une planche librement traitée et cependant d'une entière exactitude par M. A. Gilbert, d'après *Les Sangliers* de Rosa Bonheur; la gravure est incontestablement supérieure au tableau : ce n'est pas, nous l'avons dit, la seule surprise de ce genre qu'ait offerte le Salon de 1882. M. Haig avait deux remarquables vues de la *Cathédrale de Chartres*; le jury s'en est aperçu et lui a décerné une médaille; on n'est pas habitué à voir traiter l'architecture avec cette ampleur; les accents chaleureux du dessin de M. Haig ne l'ont pas empêché de respecter la vérité dans les détails. M. Champollion a gravé avec talent, quoique d'une pointe un peu molle, le *Décavé* de M. Orchardson : il est vrai que le souci d'être exact l'entraînait à suivre les défauts de son modèle; on sait que le tableau du peintre anglais laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la fermeté.

Toutes les planches dont nous venons de parler sont de grande dimension; elles réclamaient des graveurs une somme de talent et d'efforts qui doit être comptée à leur avoir, au chapitre des difficultés vaincues. M. La Guillermie est également de ceux qui ne reculent pas devant l'obstacle de la taille : il a été à bonne école; son portrait du *Président Grévy*, d'après M. Bonnat, est une œuvre solide, comme le tableau; le dessin expressif et bien conduit révèle un artiste instruit, interprète excellent des œuvres des autres et capable de créer pour son propre compte, ainsi qu'il l'a prouvé à diverses reprises.

En dehors des peintres qui font de l'eau-forte à l'occasion, on trouve fort peu de graveurs assez sûrs d'eux-mêmes pour affronter les créations originales. MM. L. Flameng, Lalauze, Hédouin ont fait leurs preuves; l'exposition des deux derniers nous les montre vaillants et alertes comme au premier jour. M. Flameng s'est abstenu cette année, mais il est tou-

jours sur la brèche; les amateurs des beaux livres illustrés voient sans cesse reparaître son nom consacré par le succès.

La série d'illustrations que M. Boilvin a composées et exécutées à l'eau-forte pour les poésies de M. F. Coppée, comptera pour beaucoup dans l'œuvre de ce graveur. Nous voyons en lui le dernier descendant d'une race exquise d'artistes dont les noms sont fêtés par les bibliophiles du monde entier. Par la souplesse, la grâce et l'élégance de son talent, M. Boilvin est le digne héritier de nos illustrateurs français du XVIII[e] siècle. Il leur ressemble à ce point que parfois on le croirait leur contemporain; quand son sujet le conduit à reproduire les mœurs et le costume du temps où ils vivaient, l'illusion est complète : on cherche au bas de l'estampe le nom d'un Moreau ou d'un Saint-Aubin.

L'habileté de M. Eug. Burnand n'est pas comparable, à ne considérer que le graveur; mais ses illustrations de *Mireille* attestent un réel talent d'invention et des qualités de dessinateur fort recommandables; nous ne sommes pas étonnés de retrouver son nom à la peinture et de l'y voir figurer avec honneur.

Les eaux-fortes de M. Whistler sur des motifs pris à Venise sont des œuvres exquises : les amateurs le savent et se les disputent; quant au public, il passe à côté d'elles sans les voir. Le contraire nous étonnerait. Artiste original, épris de la quintessence des choses, M. Whistler se borne le plus souvent à résumer en quelques traits la note dominante de ses impressions visuelles; d'autres fois il se complaît à extraire de l'ombre quelques silhouettes fantastiques : toujours et partout le poète est présent, mais il faut avoir de bons yeux pour le distinguer. On comprend que ces écritures mystérieuses ne puissent être déchiffrées que par un petit nombre d'initiés.

M. F. Buhot, dont nos lecteurs ont souvent apprécié le mérite d'interprétation, a l'ambition, lui aussi, de boire dans son verre. Les *Chaumières normandes* qu'il exposait ont cette saveur marquée que les vrais artistes parviennent seuls à dégager dans une estampe originale; l'une d'elles fait songer aux admirables eaux-fortes de Claude Lorrain : je ne sache pas de meilleure recommandation auprès des amateurs.

On connaît, dans cette revue, le talent robuste et sincère de M. Paul Renouard; les dessins que nous avons publiés de lui ont été fort goûtés; ses eaux-fortes du Salon, où il étudie avec le même esprit d'observation les coulisses et le personnel dansant de l'Opéra, nous ont paru moins bien venues que les dessins. La faute en est, croyons-nous, au procédé dont il a fait choix : le mélange d'eau-forte et d'aquatinte alourdit un sujet qui demandait au contraire à être légèrement traité. M. Renouard y a gagné cependant de beaux effets de lumière.

L'illustration des *Orientales*, de Victor Hugo, ne fait pas grand honneur à MM. Gérôme et Benjamin Constant qui ont composé les dessins ; mais le mérite du graveur ne sera pas contesté. M. F. de los Rios interprète les dessins des autres avec la même habileté consommée dont il dispose quand il grave ses compositions personnelles, par exemple les illustrations originales pour les *Contes* de Pinot-Duclos qu'il avait également exposées.

Beaucoup des excellents artistes dont nous venons d'apprécier les ouvrages nous touchent de très près ; ils ont plus ou moins collaboré à la *Gazette*. Parmi ceux qu'il nous faut encore signaler, nous retrouvons d'autres noms familiers à nos lecteurs : M. Le Rat, dont la savante et séduisante eau-forte d'après Meissonier, *la Vedette*, a été faite pour nous ; M. Lalauze, déjà nommé ; MM. G. Greux, Queyroy, Milius, J. Adeline, dont les travaux mériteraient mieux qu'une citation rapide ; M. Henri Guérard.

Dessinateur d'un talent sérieux, poursuivant la vérité objective et ne s'arrêtant que lorsqu'il a atteint son but, M. Guérard interprète toutes choses avec originalité. Le jury a récompensé d'une médaille la série de verres et de cristaux gravés et les marines qui formaient son exposition. Une des planches est ici sous les yeux du lecteur ; il pensera sans doute comme le jury que l'artiste méritait une distinction.

Je retrouve enfin, sur mes notes, plusieurs noms d'exposants accompagnés de commentaires flatteurs ; il ne faut pas qu'ils soient victimes de la nécessité où je suis d'arrêter court la besogne ingrate que j'ai entreprise. M. Lenain, excellent portraitiste, M. Jequier, dont les marines ont été fort remarquées, M. Storm de Gravesande, un maître de la pointe sèche, M. Lecouteux, M. Foulquier, et... tous les hommes de talent que j'oublie voudront bien m'excuser si je ne leur rends pas la justice qui leur est due. Il en est du Salon de gravure comme des autres : le talent et surtout la connaissance du métier sont aujourd'hui tellement répandus qu'il est presque impossible à la critique de faire un choix complètement équitable. A vrai dire, les bons artistes n'y perdent pas grand'chose, car le public sait bien les reconnaître dans la mêlée et prodiguer à chacun des faveurs autrement précieuses que les éloges de la presse.

ALFRED DE LOSTALOT.



LE MUSÉE DES MOULAGES

AU TROCADÉRO



En toutes choses, l'essentiel est de commencer. On vient d'ouvrir au public les cinq premières salles du musée des moulages du Trocadéro. L'œuvre est née, le reste suivra, et la France sera dotée enfin d'un musée dont l'extrême importance pour l'enseignement des arts et même pour l'éducation générale du public était depuis longtemps reconnue. Nous étions en cette matière fort en retard sur nos voisins. Nous pouvons regagner le terrain perdu, mais à la condition que le développement qu'on est en mesure de lui donner ne soit point entravé par de mesquines considérations d'économie et surtout à la condition que sa portée historique reste le principe fondamental de son organisation.

L'inauguration du musée du Trocadéro a été accueillie avec la plus grande faveur. C'est à l'administration de ne pas s'endormir sur un succès d'aussi bon augure et de poursuivre avec activité son travail.

Nous avons de sérieuses critiques à formuler et nous les formulerons avec franchise ; mais, quelles que soient nos idées personnelles, nous considérons comme le plus simple des devoirs de payer un large tribut de reconnaissance à la mémoire du grand artiste, de l'esprit éminent dont les convictions ardentes pouvaient seules triompher de notre apathie et de nos habitudes routinières. C'est Viollet-le-Duc qui est le véritable fondateur, qui est encore aujourd'hui l'âme vivante de ce musée.

Sans son initiative, sans la puissante autorité de son nom, le musée des moulages serait encore fort paisiblement relégué dans la catégorie des « musées à créer ». Le musée du Trocadéro, tel qu'il est conçu, n'est que la réalisation des idées qui sont exposées dans ses deux rapports préliminaires. A ce point de vue, il conviendrait peut-être de l'appeler Musée Viollet-le-Duc. Nous dirons tout à l'heure les raisons qui nous font repousser cette dénomination trop étroite. On s'est contenté, pour le moment, de lui conserver le titre de *Musée de la sculpture comparée*, qui lui avait été donné dès le début.

C'est le plan de Viollet-le-Duc que nous avons à juger, puisque c'est ce plan qui a été mis à exécution.

Il y a vingt-sept ans déjà, l'illustre architecte avait proposé, par une lettre adressée au Ministre d'État chargé du département des Beaux-Arts, de fournir gratuitement à l'administration des moulages de statuaire et de sculpture d'ornement pris sur les beaux types de l'art français au Moyen Age et à la Renaissance. Il se trouvait alors que l'Angleterre, ayant obtenu de faire exécuter ces moulages pour ses écoles et ses collections, les membres de la Commission des Monuments historiques avaient stipulé que ces autorisations ne seraient accordées qu'à la condition de laisser un double de chaque estampage à nos agences. Il ne s'agissait que de réunir et de classer ces doubles pour former un noyau du plus grand intérêt, qu'il eût été facile de compléter, presque sans bourse délier, au fur et à mesure des restaurations successives entreprises dans tous nos monuments.

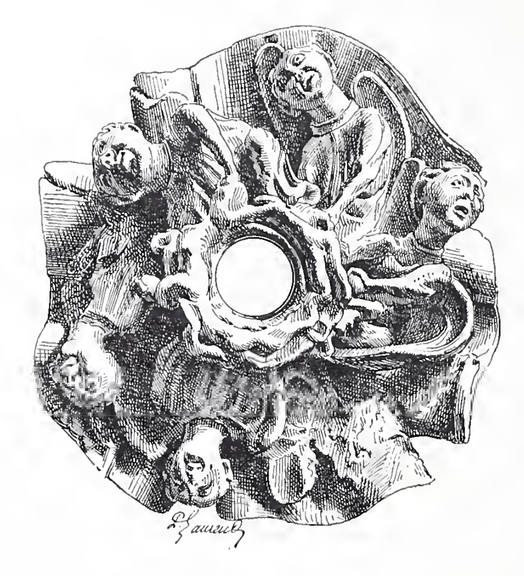
Le rapport de Viollet-le-Duc de 1879 constate avec amertume qu'il ne fut fait aucune réponse officielle à cette offre de la Commission. Or ces estampages en double, réservés sur quelques chantiers, se perdirent ou furent détruits, faute d'emplacement pour les recevoir. C'est ainsi qu'a disparu l'admirable collection formée dans les chantiers de Notre-Dame de Paris. Tandis que l'Angleterre consacrait plus de 100,000 francs à des moulages de sculptures françaises, nous dédaignions de recueillir ceux qu'on nous offrait. Il convient de faire remonter la responsabilité de cette incroyable indifférence non seulement à l'Administration des Beaux-Arts, mais aussi à celle de nos musées et à l'Académie des Beaux-Arts, dont la sourde opposition fut assez puissante pour réduire à néant les propositions de la Commission des Monuments historiques.

Le mouvement des idées a fait enfin son œuvre. Un emplacement admirable se trouvait sans emploi, celui du Trocadéro, dont les deux longues galeries recourbées semblent avoir été construites pour un musée de cette nature ; Viollet-le-Duc fit une nouvelle campagne qui cette fois

fut plus heureuse. Il fut chargé des rapports préparatoires. Son plan est complet; c'est celui que l'on a suivi, ainsi que nous l'avons dit plus haut.

Dans sa pensée, le but à poursuivre était de constituer un musée de la sculpture comparée. Le mot *comparée* prenait ici un sens particulier. Il lui servait à formuler une thèse dont la préoccupation se retrouve dans ses nombreux ouvrages et qu'il a nettement définie dans son premier Rapport.

« Chez les peuples, dit-il, qui ont atteint un haut degré de civilisation, l'art de la sculpture se divise en trois périodes :



RONDE D'ANGES.

(Clef de voûte du transsept de la cathédrale de Soissons. — (XII[e] siècle.)

« 1° Imitation de la nature suivant une interprétation plus ou moins délicate et intelligente. 2° Époque hiératique, pendant laquelle on prétend fixer les types. 3° Époque d'émancipation et de recherche du vrai dans le détail et perfectionnement des moyens d'observation et d'exécution.

« Tous les peuples ne remplissent pas la totalité de ce programme. Les uns parcourent les trois phases de ce développement de l'art, d'autres n'accomplissent que les deux premières et ne dépassent pas la période hiératique. Tels ont été la plupart des peuples orientaux, les Égyptiens de l'antiquité et les Byzantins. Mais, où que l'on prenne la civilisation à laquelle appartient l'art de la sculpture, il y a une analogie frappante entre les produits de chacune de ces périodes. Ainsi l'époque dite éginé-

tique ou archaïque, chez les Grecs, présente avec l'époque archaïque du XIIe siècle en France les rapports les plus intimes. De même, entre le développement de l'art sculptural chez les Grecs de l'antiquité, à dater de Périclès, et en France à dater du XIIIe siècle, trouve-t-on des analogies très intéressantes à constater.

« Donc des moulages empruntés à des sculptures égyptiennes de l'époque sincèrement archaïque, c'est-à-dire comprise entre les VIe et XVIIIe dynasties, ou à des sculptures grecques éginétiques et à des œuvres de la statuaire française du XIIe siècle, mises en regard avec méthode, montreraient comment ces trois expressions de l'art, si éloignées qu'elles soient entre elles par le temps et les conditions sociales, procèdent d'un

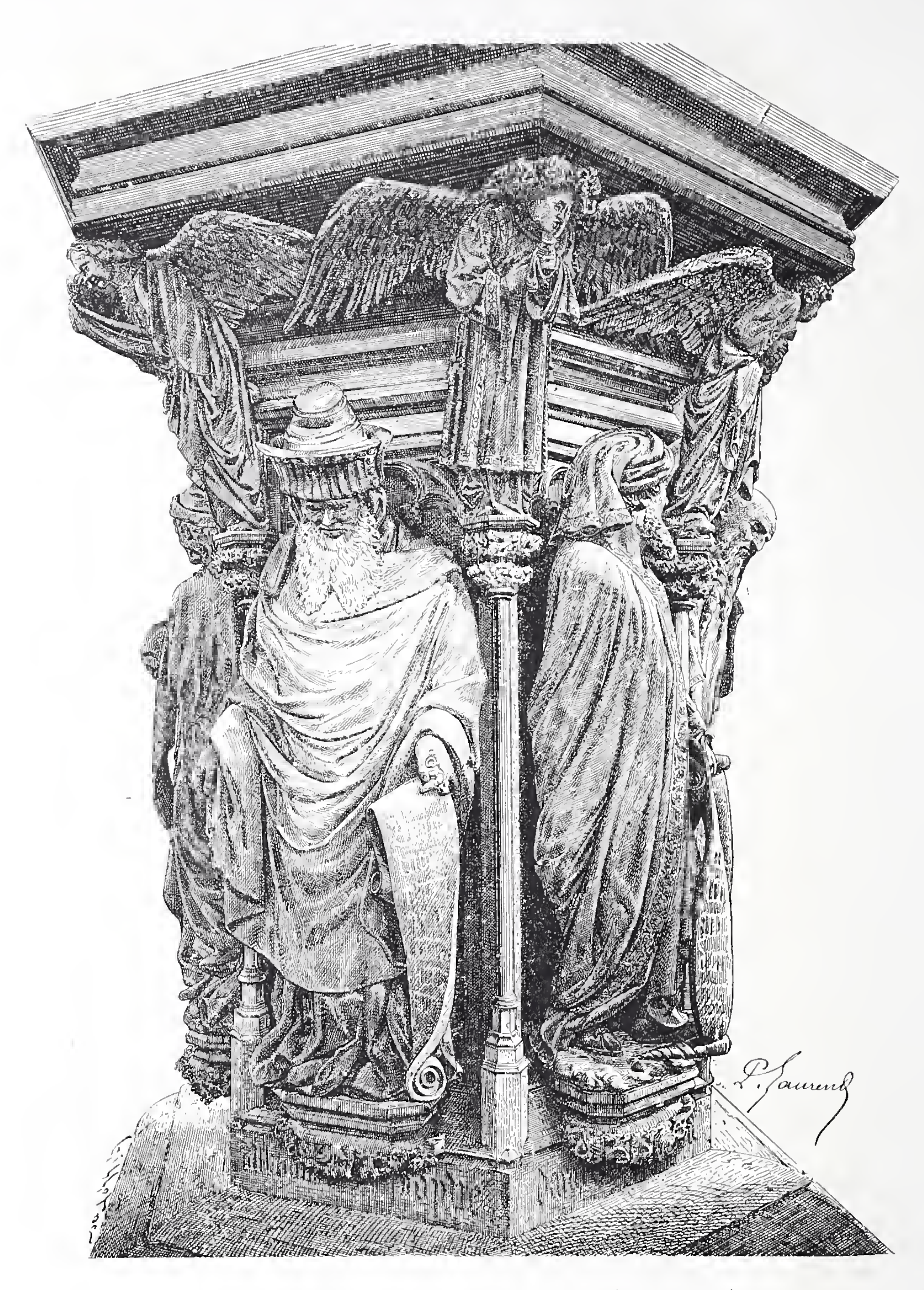


AGNUS DEI.

(Clef de voûte de la salle du Trésor à la cathédrale de Soissons. — (XIIe siècle.)

même principe et produisent des résultats à peu près identiques. Il est telle statue du portail royal de la cathédrale de Chartres qui, placée près de certaines figures hiératiques grecques, semblerait se rattacher à une même école par la façon d'interpréter la nature, de concevoir les types et par le faire. Il en serait de même pour les sculptures datant de l'affranchissement de l'hiératisme, entre l'art grec depuis Phidias et l'art français des XIIIe et XIVe siècles. »

La théorie est tout au moins ingénieuse ; il nous est cependant impossible d'en accepter les conclusions dans leur rigueur. Elle a fort bon air sur le papier, mais ses vices sautent aux yeux. Les deux premières salles du musée du Trocadéro, aujourd'hui à peu de chose près complètes,



LE PUITS DE MOÏSE, PAR CLAUX SLUTER (XVe SIÈCLE).

(Chartreuse de Dijon.)



LE PUITS DE MOÏSE, PAR CLAUX SLUTER (XVe SIÈCLE).

(Chartreuse de Dijon.)

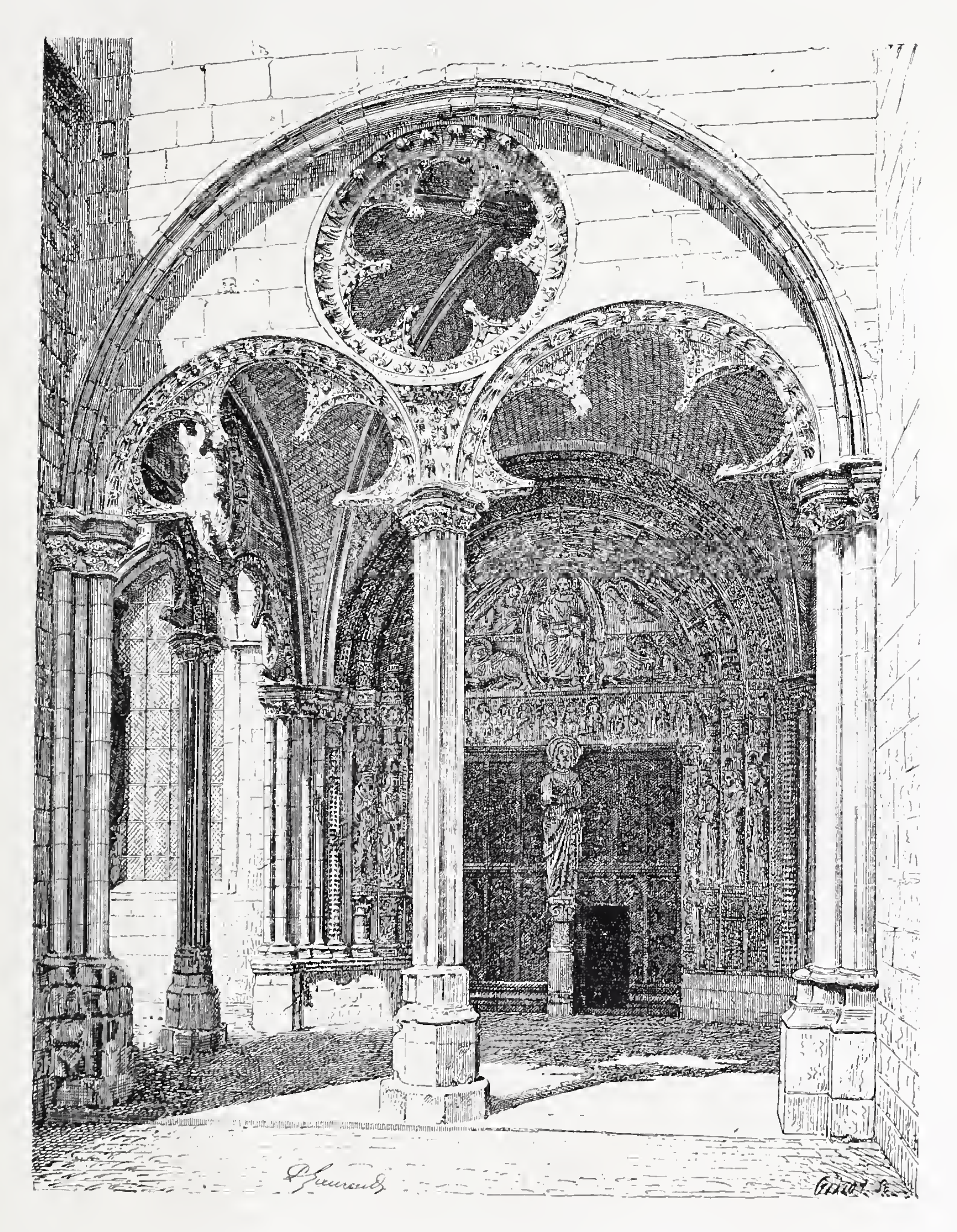
n'en sont que la mise à exécution. Nous devons dire que le procès a été perdu auprès du public presque sans discussion. Ce mélange de types assyriens, de types égyptiens des anciennes dynasties, de types grecs de l'école éginétique, placés de distance en distance, sans lien entre eux ; ce rapprochement entre des bas-reliefs assyriens et les figures du portail de Moissac, entre l'homme en bois de Boulaq ou les télamons des frontons d'Égine et les sculptures bourguignonnes de Vézelay, entre la statue de



MOINE EN PRIÈRE, PAR CLAUX SLUTER,

(Tombeaux des ducs de Bourgogne, au Musée de Dijon.)

Mausole ou les cariatides du temple de Pandrose et nos grandes œuvres du XIIIe siècle, ont paru d'un enseignement incertain et d'un effet médiocre. Les analogies de style et d'exécution sont purement accidentelles ; elles n'ont aucun accent d'évidence et de continuité. Le seul résultat de ce groupement aventureux a été de grandir outre mesure la puissance décorative et architecturale de notre art du moyen âge. D'un côté, des morceaux détachés des ensembles auxquels ils appartenaient ; de l'autre, les ensembles entiers avec leur architecture servant de cadre, comme dans cet incomparable et grandiose portail de Vézelay du XIIe siècle : ce n'est



PETIT PORCHE MÉRIDIONAL DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES.

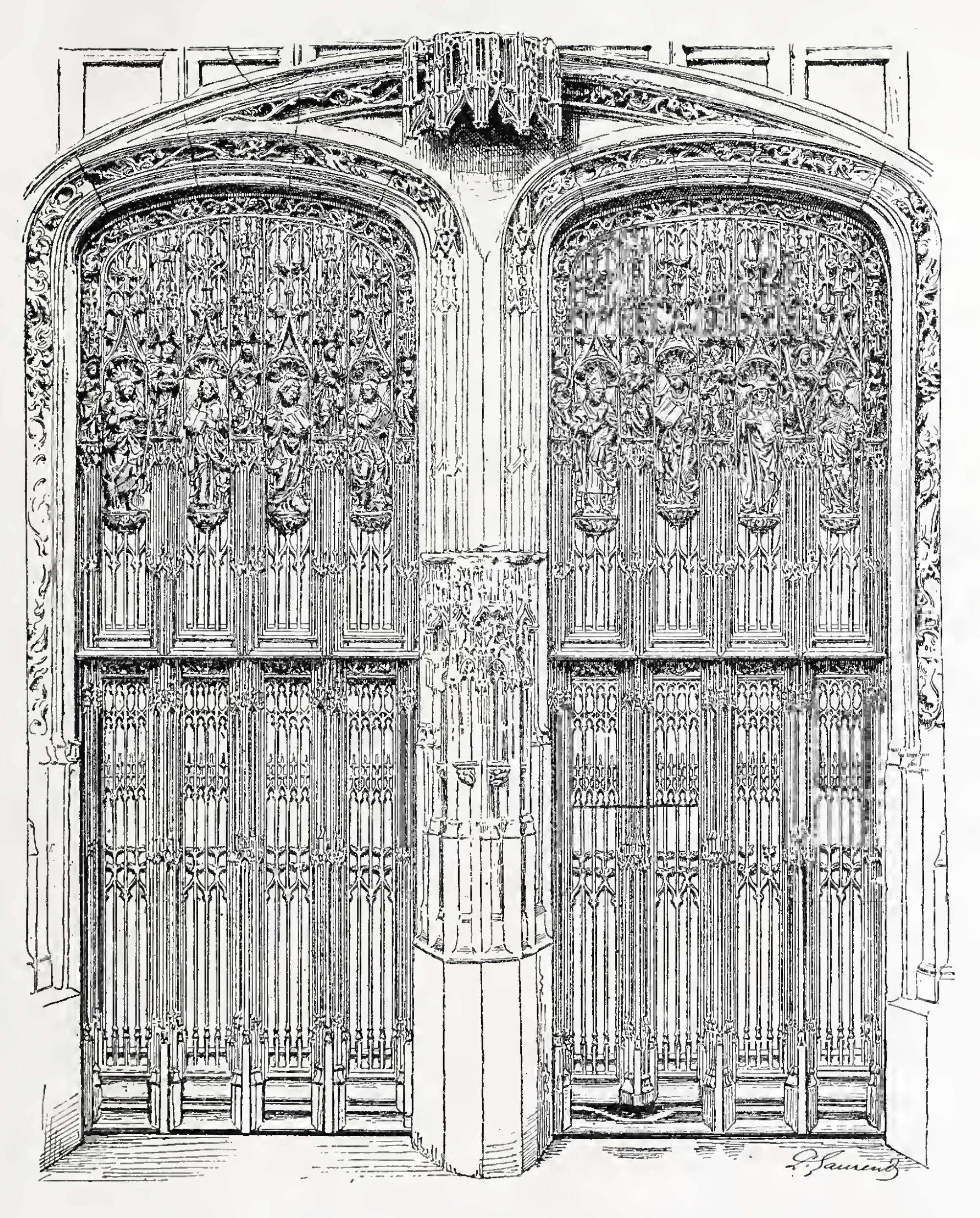
(XIIe ET XIIIe SIÈCLES.)

plus de la comparaison, c'est de l'écrasement. Est-ce le but secret poursuivi par Viollet-le-Duc ? Cela est bien possible.

Les rapprochements des divers pays, des diverses époques, des divers styles, sont d'un intérêt indiscutable, mais ils se peuvent faire à distance et de souvenir. Point n'est besoin de les souligner avec une insistance pareille. Qui veut trop prouver ne prouve rien.

Il est à souhaiter que ces fragments des arts de l'antiquité soient enlevés et placés dans l'autre aile du Trocadéro, à leurs places respectives au milieu des séries antiques. Le titre : *Musée de sculpture comparée* n'aura plus le sens militant qu'on a voulu lui donner. Nous aurons alors un musée général de la sculpture.

Cette élimination n'est pas encore suffisante à nos yeux. L'aspect des salles actuellement ouvertes au public tranche la question avec la plus éloquente netteté. Dans ce mélange d'art antique et d'art français du moyen âge, de Renaissance italienne, française et allemande, l'art français, envisagé dans ses côtés supérieurs d'art sculptural, domine sur toute la ligne. Il l'emporte par le nombre et la valeur des morceaux, et aussi par leur attrait de nouveauté, par leur supériorité d'appropriation décorative. Cette révélation d'œuvres françaises, peu ou point connues du public, ou du moins fort dédaignées du public français par cela même qu'elles ne sont ni grecques ni italiennes, a été comme un coup de foudre. M. Prudhomme a ouvert de grands yeux devant cette apparition, bien incomplète cependant, du grand art français des xiie et xiiie siècles. Quelques moulages bien choisis et bien présentés ont plus fait pour mettre en relief le génie d'une époque, si longtemps traitée de barbare, que toutes les dissertations du monde. C'est merveille de voir alignées dans leur grandeur imposante, dans leur calme et sublime fierté ces figures de Chartres, de Reims, de Paris, d'Amiens, ces théories d'un jet si sculptural, ces bas-reliefs d'un accent si juste, si énergique, ces draperies d'un mouvement si souple et si naturel. L'âme du spectateur tressaille tout entière et se trouve comme entraînée par un je ne sais quoi de surhumain qui palpite sous le ciseau des maîtres tailleurs de pierre de nos églises et de nos cathédrales. La naïveté, la sincérité, la simplicité de leur art semble s'adresser à ce que nous avons de plus intime en nous. Les idées d'accord, d'harmonie, de rythme, de proportion relative et d'échelle, de subordination aux cadres architecturaux, prennent une forme tangible, objective. On ne peut souhaiter une plus claire, une plus belle leçon d'art. On quitte ces deux salles des xie, xiie et xiiie siècles avec regret, et quand on y revient après une excursion dans le xvie on éprouve comme une joie de respirer plus librement, plus largement.



PORTES EN BOIS DU TRANSEPT SEPTENTRIONAL DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS.

(XVe SIÈCLE.)

La sculpture représente, avec l'architecture, dont elle n'est d'ailleurs que le complément, notre art national. Depuis le commencement du XIe siècle jusqu'à l'époque actuelle, la chaîne est ininterrompue; l'évolution n'a point d'éclipse ; la sève conserve toute sa vigueur et s'étend dans tous les rameaux ; l'art de la sculpture est notre gloire la plus pure, la plus certaine. Et, dans cette production de près de neuf siècles, le point culminant est au commencement de ce siècle de saint Louis, qui est notre siècle de Périclès dans les arts plastiques.

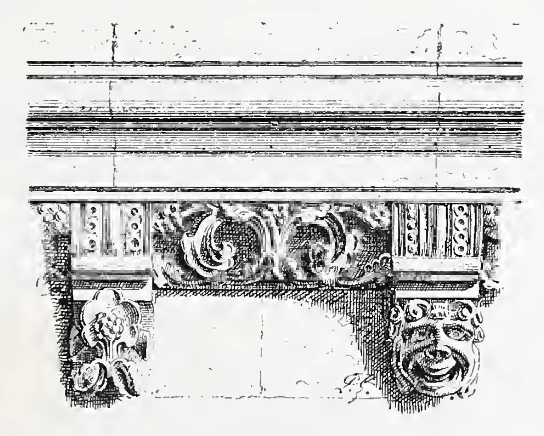
Rappelons les paroles de Viollet-le-Duc ; elles sont dignes d'être méditées : « Nous sommes à peu près les seuls en Europe, écrivait-il dans son rapport, qui ne connaissions pas la sculpture française. Nos jeunes artistes vont en Italie admirer certaines œuvres des maîtres primitifs de cette contrée, des Pisans par exemple, lesquelles datent du XIVe siècle, et ne se doutent pas que nous possédons en France des exemples antérieurs de plus d'un siècle à ces œuvres et infiniment meilleurs au point de vue du style et de l'exécution. Cette indifférence, cette ignorance, peut-on dire, ont été soigneusement entretenues dans l'enseignement officiel donné à l'Ecole des Beaux-Arts par l'Académie qui tient cet enseignement sous sa main, l'Académie n'entendant point que les études sur l'art sortent du champ qu'elle a délimité à une époque où les connaissances critiques sur les arts étaient très-bornées. »

C'est notre droit et, disons-le, notre devoir de former avant tout un musée de la sculpture française, de reprendre, pour la développer, l'idée féconde de Lenoir ; c'est un devoir envers nous-mêmes et envers les étrangers qui viennent nous visiter, et qui préféreront de beaucoup la chronologie, la succession d'un art qu'ils ne connaissent que par fragments à la répétition d'œuvres connues du monde entier et qu'ils possèdent en moulages dans leurs musées. Sans vouloir faire tort aux admirables chefs-d'œuvre de Verrocchio, de Donatello, de Luca della Robbia et de Michel-Ange, nous pensons qu'on aimera mieux trouver ici le parfum de notre terroir. L'étranger nous demandera non le Colleone, le Gattamelata ou les tombeaux des Médicis, mais les conceptions sculpturales des Michel Columb, des Goujon, des Germain Pilon, des Puget, des Coysevox, des Houdon, des Pigalle, des Rude et de ces artistes anonymes du moyen âge qui ont prodigué leurs travaux sur la surface de la France. Toute l'aile gauche du Trocadéro y suffira à peine. Car si nous voyons ce qui s'y trouve déjà, nous voyons surtout ce qui y manque.

Dans les reproductions que nous donnons avec cet article se trouvent précisément quelques-uns des monuments dont nous regrettons l'absence ; ainsi, cette admirable porte de Bourges qui est une des merveilles de

l'art roman, les figures des tombeaux des ducs de Bourgogne, à Dijon, et les portes en bois du portail septentrional à la cathédrale de Beauvais.

Nous ne saurions trop souhaiter que l'on exécutât un moulage de l'*ensemble* du porche de Bourges que reproduit ici le dessin de M. Paul Laurent. C'est un des morceaux les plus précieux et les plus intéressants de notre architecture religieuse, et je ne parle pas seulement de la porte, qui est un type accompli de l'école des bords de la Loire au XIIe siècle, mais surtout des baies à jour qui ferment le petit porche sur deux de ses côtés et présentent une disposition si rare et si élégante. On



CORNICHE EXTÉRIEURE DU TRANSEPT DE SOISSONS.

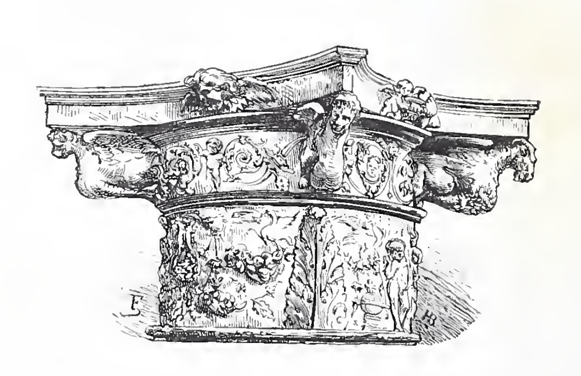
(XIIe SIÈCLE.)

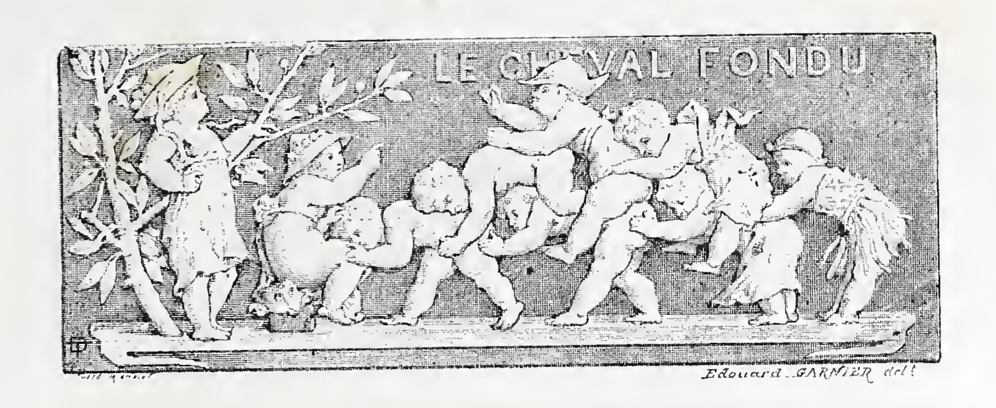
y rencontre un emploi ingénieux de l'arc en tiers point en pleine époque ogivale. La sculpture en est particulièrement robuste et souple. De même, pour Claux Sluter, le grand sculpteur de la cour de Bourgogne, il conviendra d'ajouter au Puits de Moïse les moulages des figures du portail de la Chartreuse et ceux des tombeaux entiers des ducs conservés au Musée de Dijon.

Mais qu'on ne se méprenne pas sur notre pensée. Nous ne voulons en aucune façon écarter les moulages des œuvres étrangères. Nous croyons seulement que l'aile droite suffirait, d'une part, à la sculpture antique, comprenant l'Asie occidentale, l'Égypte, la Grèce et Rome, et de l'autre, à l'Italie, à l'Espagne, aux Flandres et à l'Allemagne. L'antiquité a déjà un superbe musée de moulages à l'école des Beaux-Arts. On pourrait ne prendre, dans chaque pays et dans chaque école, que les types les plus parfaits et les plus caractérisés.

Les idées que nous venons d'émettre sont partagées par quelques membres de la commission d'organisation, et notamment par M. Antonin Proust, dont l'activité, pendant son court passage à l'administration des arts, a beaucoup fait pour le musée du Trocadéro; mais ces membres sont en minorité, et il est probable qu'on s'en tiendra à un musée cosmopolite, c'est-à-dire à une macédoine d'œuvres souvent fort disparates et qui se nuisent entre elles. C'est avec une véritable tristesse que nous constatons que, dans la hâte de l'installation et dans la préoccupation où l'on se trouvait de suivre à la lettre le plan de Viollet-le-Duc, on s'est lié les mains pour l'avenir. Les moulages d'ensemble scellés aux murailles ne peuvent plus être déplacés sans un risque grave pour leur intégrité et sans une grosse dépense. Les XIe, XIIe et XIIIe siècles, qui sont l'honneur impérissable de notre art et de notre pays, devront se contenter de deux salles déjà pleines. C'est dérisoire.

LOUIS GONSE.





LA CÉRAMIQUE AU SALON

ET AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS



La céramique est aujourd'hui plus à la mode que jamais; on la voit apparaître partout et sous toutes ses manifestations bonnes ou mauvaises : dans les salles à manger, sous forme d'assiettes et de plats appendus au mur; dans les salons, en jardinières et en cache-pots; sur les étagères des boudoirs aussi bien que dans les vitrines des collectionneurs sérieux et convaincus ; c'est un véritable envahissement.

Certes, nous sommes loin de nous en plaindre et, pour notre part, nous ne connaissons pas d'art qui mérite autant d'être encouragé et admiré, qui offre d'aussi grandes ressources sous le rapport de la décoration, et qui ait produit des œuvres plus riches, plus complètes et montrant mieux, dans les phases diverses qu'il a parcourues, les progrès réalisés par l'industrie humaine.

Cependant il doit y avoir des limites à tout, et si amoureux que nous le soyons des porcelaines et des faïences, nous ne pouvons nous

empêcher de regretter la place considérable qu'elles occupent tous les ans, et particulièrement cette année, au palais des Champs-Élysées. Sur les treize cents numéros qui composent la deuxième série du catalogue du Salon, sept cents au moins appartiennent aux porcelaines et aux faïences, et l'on s'explique d'autant plus difficilement, à leur égard, la bienveillance du jury, — qui ne passe cependant pas dans le monde des artistes pour être trop indulgent, — que beaucoup des membres qui le composent voient leurs tableaux copiés, ou plutôt interprétés ainsi d'une façon souvent grotesque, et que leur sévérité serait certes facilement excusable. Nous en appelons surtout à MM. Bouguereau, Jules Lefebvre et Cabanel, dont les œuvres les plus justement appréciées semblent particulièrement avoir tous les ans le triste privilège d'être ainsi défigurées outrageusement.

Au mois de février ou de mars, quand on entre dans certains intérieurs parisiens, l'odorat est péniblement affecté par une vague odeur d'essence de térébenthine ou d'huile d'aspic; la mère s'empresse alors de vous dire d'un air modestement orgueilleux : « Ma fille prépare son Salon; nous n'avons que jusqu'au 20 cette année ». Or le *Salon* que la jeune fille prépare ainsi se compose, le plus souvent, d'un ou deux portraits péniblement calqués sur des photographies agrandies à cet effet, — et que l'on se garde bien de montrer, — maladroitement et lourdement peints, avec des tons faux et des couleurs salies par des retouches et des poussières sous lesquelles disparaissent la pureté et la fraîcheur de l'émail. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la longue suite de petits cadres superposés qui encombrent, à l'exposition, la galerie de l'horloge, pour se rendre un compte exact du mauvais service que le jury rend ainsi à de malheureuses jeunes filles qui seraient incapables de tirer un profit quelconque du talent qu'elles croient avoir et qui, néanmoins, se figurent de bonne foi être des artistes, puisqu'elles sont reçues au Salon.

Malgré son importance réelle, ce n'est pas là, du reste, le seul côté sous lequel il faille envisager la question. Il est une autre raison qui touche à un des intérêts les plus élevés de l'art céramique et qui devrait suffire pour faire rejeter bien loin tous ces portraits manqués et toutes ces odieuses petites copies si complètement ridicules.

La céramique est, et doit être avant tout, un art essentiellement décoratif. La porcelaine et la faïence offrent à la décoration des ressources infinies et que nulle autre matière ne peut donner. La pureté de l'émail, l'éclat et la profondeur qu'il communique aux couleurs, l'harmonie que sa glaçure uniforme conserve entre les parties peintes et celles qui sont restées blanches, sont autant d'éléments dont le peintre céramiste doit

tenir compte et dont il est nécessaire qu'il sache tirer parti. Les Chinois et surtout les Japonais, ces merveilleux artistes chez lesquels le sentiment décoratif est développé à un si haut degré, l'ont parfaitement compris, et c'est là, principalement, dans cette intelligence parfaite des vibrations de la couleur et de l'éclat de la couverte, qu'il faut chercher le secret de leur supériorité au point de vue céramique, bien plus que dans une prétendue qualité exceptionnelle des matières premières.

A toutes les époques, du reste, et dans tous les pays, les potiers ont respecté cette grande loi de la décoration appropriée à la forme et à la matière, et si, parfois, quelques-uns les ont méconnues, ils n'ont produit que des œuvres d'un ordre relativement inferieur, malgré la perfection du dessin et la pureté de l'exécution ; telles sont certaines majoliques italiennes des XVIe et XVIIe siècles, couvertes en plein de sujets de figures, sans que l'artiste ait paru avoir le moindre souci des déformations que ces figures devaient fatalement subir, et du peu de convenance d'une pareille décoration sur des plats et des assiettes.

Dans la plupart des écoles dites professionnelles, à part quelques exceptions dont nous signalerons plus loin un éclatant exemple, l'enseignement de la peinture sur porcelaine et sur faïence est entré depuis longtemps dans une mauvaise voie. On n'y enseigne ni le principe de la véritable décoration céramique ni la pratique du *métier* proprement dit, la chose la plus importante et la plus difficile à apprendre. Les professeurs de ces écoles sont presque tous des artistes de talent, pleins de dévouement et très capables assurément de montrer à dessiner, mais ce sont rarement des porcelainiers connaissant toutes les ressources du métier, sachant donner à une ébauche la franchise de tons et la vivacité nécessaires pour permettre au travail complémentaire de conserver les qualités de fraîcheur et de glaçure qui seules font les bonnes porcelaines.

La plupart du temps, on se borne à indiquer aux élèves que les couleurs doivent être employées à l'essence au lieu d'être étendues d'eau ou mélangées d'huile, et quand elles ont péniblement fait une peinture quelconque sur une plaque ou sur une assiette, superposant des couleurs sans se rendre compte de la plus ou moins grande fusibilité de chacune d'elles et sans savoir l'effet que ces mélanges produiront au feu, on porte la pièce chez le *cuiseur*, qui pose les fonds ou trace les filets à la tournette. Presque toujours il sort de la moufle une œuvre sans nom, pâle, terne, grippée ou écaillée par suite du mauvais emploi des couleurs ; et, bien que le cuiseur qui, lui, sait son métier, indique avec complaisance la cause du mal, c'est toujours à lui que, rentrée à la maison, l'élève fait remonter la responsabilité des accidents qui se sont produits

au feu ; on a même inventé à cet effet tout un langage spécial qui donne facilement le change aux profanes.

Il y aurait là, certainement, à opérer une réforme sur laquelle nous appelons l'attention du conseil supérieur des Beaux-Arts ; il y aurait surtout, pour messieurs les membres du jury, à apporter un peu plus de sévérité dans la réception au Salon de toutes cette classe d'œuvres hybrides, leur indulgence donnant une sorte de prime d'encouragement à la pratique d'un faux art qui, nous le répétons, ne peut conduire à rien la plupart des jeunes filles qui s'y adonnent.

Et cependant l'enseignement de la peinture sur porcelaine peut, s'il est bien dirigé, donner d'excellents résultats ; nous n'en voulons pour preuve que la vitrine exposée en ce moment au *Salon des Arts décoratifs* et qui montre un ensemble remarquable de travaux exécutés par les jeunes artistes de cette École des Beaux-Arts de Limoges fondée par les soins et le dévouement éclairé de l'honorable M. Dubouché, dont l'industrie limousine déplore la perte récente.

La plupart des porcelaines qui figurent dans cette vitrine sont peintes au grand feu, sous couverte, avec des oxydes purs ou des pâtes colorées qui prennent à la cuisson une harmonie merveilleuse ; elles sont surtout conçues dans un sentiment décoratif excellent. C'est bien là de la véritable céramique, tout à la fois riche de tons et sobre de couleurs, n'ayant de rehauts d'or que juste ce qu'il faut pour faire vibrer la lumière ; certaines assiettes, entre autres celle *aux crevettes* que le Musée des Arts décoratifs a eu l'heureuse pensée d'acquérir, sont de véritables chefs-d'œuvre de composition intelligente et d'exécution saine et vigoureuse, qui nous consolent un peu des miévreries exposées au Salon et qui nous rassurent pleinement sur l'avenir de notre grande industrie céramique. L'École de Limoges n'en est plus, du reste, à faire ses preuves de maîtrise ; ses élèves ont su prouver plusieurs fois combien ils ont rapidement profité de l'enseignement des excellents professeurs mis par M. Dubouché à la tête de cet établissement modèle, qu'il avait fondé avec un si grand désintéressement et dont il suivait les progrès avec tant de sollicitude et d'intelligence ; cependant elle n'avait encore rien produit d'aussi complet et d'un art aussi élevé que les quelques œuvres qu'elle a montrées au Salon de cette année.

Ce n'est pas, du reste, la seule surprise que nous a réservée cette première tentative du Salon annuel organisé par les soins de l'*Union centrale des Arts décoratifs*. Un artiste justement apprécié comme peintre, M. Cazin, s'est révélé sous un aspect inattendu et, pour ses débuts dans nos expositions, a conquis parmi les délicats et les vrais amateurs

une des places les plus élevées dans l'art de la céramique, de même qu'il avait su obtenir du premier coup, au Salon de 1880, une des plus hautes récompenses que le jury ait décernées.

Appliquant à la décoration des grès qu'il fabrique lui-même et décore entièrement les étonnantes qualités de dessin et d'observation sincère de la nature qui distinguent ses moindres études de peinture, M. Cazin est arrivé, avec les ressources relativement restreintes que donne le grès, à



PLAT EN GRÈS, PAR M. CAZIN.

(Salon des Arts décoratifs.)

produire des œuvres étonnantes de simplicité et remarquables surtout par la véritable intelligence du sentiment décoratif qui s'en dégage.

Évitant avec soin les audacieuses absurdités qui, sous prétexte d'originalité, ont produit dans ces dernières années, en céramique, des formes sans nom et des décorations plus bizarres encore, M. Cazin, en véritable artiste qu'il est, a su faire du nouveau tout en s'inspirant de ce qui avait été créé par ses devanciers de tous les temps et de tous les pays. Dans les différentes œuvres qu'il a exposées au Salon des Arts décoratifs, il y a des plats hispano-moresques, italiens, chinois et japonais, mais ce sont des interprétations originales et non des copies. Prenant dans chacune de ces grandes écoles le principe décoratif, l'arrangement, le

style, il a su les transformer si bien et avec des éléments tellement nouveaux, qu'il a, pour ainsi dire, créé un art tout particulier, qui lui appartient bien, et dans lequel, pour l'avenir de notre grande industrie française, nous souhaitons qu'il trouve beaucoup d'imitateurs.

Une autre artiste d'un talent très réel, Mme Moreau-Nélaton, avait du reste, elle aussi, appliqué depuis quelques années le grand principe de la décoration japonaise à des poteries vernissées d'une conception originale, qui nous consolent un peu des affreuses *barbotines* dont la vogue commence heureusement à tomber et qui sont, évidemment, la négation de l'art céramique, malgré la faveur dont elles ont joui pendant trop longtemps.

Les œuvres de Mme Moreau-Nélaton sont remarquables, non seulement par le charme de leur coloration, mais encore, et surtout, par leur dessin précis, honnête, savant dans sa simplicité vraie, et par leur composition bien pondérée, qui allie dans une juste mesure et très sobrement l'ornementation proprement dite à des éléments décoratifs puisés dans la nature. Parmi les poteries vernissées de notre temps, nous ne connaissons rien qui puisse leur être comparé.

A part les deux artistes hors ligne dont nous venons de citer les œuvres, le Salon des Arts décoratifs ne possède, en terre vernissée ou en faïence, aucune pièce remarquable et qu'il soit intéressant de signaler. Quant à la porcelaine, elle y est dignement représentée par deux jeunes céramistes, MM. Taxile Doat et Albert Dammouse, dont les noms commencent à être connus et dont les produits sont très justement recherchés des véritables amateurs.

Sorti il y a quelques années des ateliers de l'École des Beaux-Arts pour entrer à la manufacture de Sèvres, M. Taxile Doat s'est surtout attaché à appliquer son réel talent de sculpteur à la décoration des porcelaines, en employant le procédé désigné sous le nom de *pâtes sur pâtes*. Ce procédé, qui consiste à modeler en relief des figures et des ornements au moyen de pâte blanche s'enlevant sur un fond uni plus ou moins coloré et donnant ainsi des transparences comparables à celles des camées, ou mieux des émaux de Limoges du XVIe siècle, offre des difficultés d'exécution que peuvent seuls connaître ceux qui l'ont pratiqué ou qui ont vécu longtemps dans les manufactures de porcelaine. En effet, la pâte étant uniformément blanche quand on l'applique, il est très difficile de se rendre un compte exact, pendant le travail, du degré d'épaisseur qu'il convient de lui laisser pour produire les transparences qui doivent donner un modelé juste ; d'un autre côté, il arrive que certains fonds prennent parfois au feu un développement plus grand que celui sur lequel

comptait l'artiste, et donnent par place des duretés et des *trous* qui nuisent à l'harmonie générale de ce même modelé ; souvent aussi, la dessiccation de la pâte ne s'étant pas faite d'une façon régulière, il se produit pendant la cuisson des fentes et des écaillages que rien ne pouvait faire prévoir et qui perdent en quelques heures, d'une façon presque toujours irréparable, le long et pénible travail de plusieurs semaines. Malgre sa supériorité réelle sur toutes les autres manières de décorer la porcelaine, malgré le charme et l'attrait des résultats qu'il permet d'obtenir, il est bien peu d'hommes d'un vrai talent qui se livrent à la pratique de ce procédé ; il offre trop peu de certitudes de réussite et trop de chances d'accidents. Aussi devons-nous savoir gré aux courageux artistes qui, comme M. Doat, poursuivent leur chemin sans se laisser arrêter par les difficultés d'exécution.

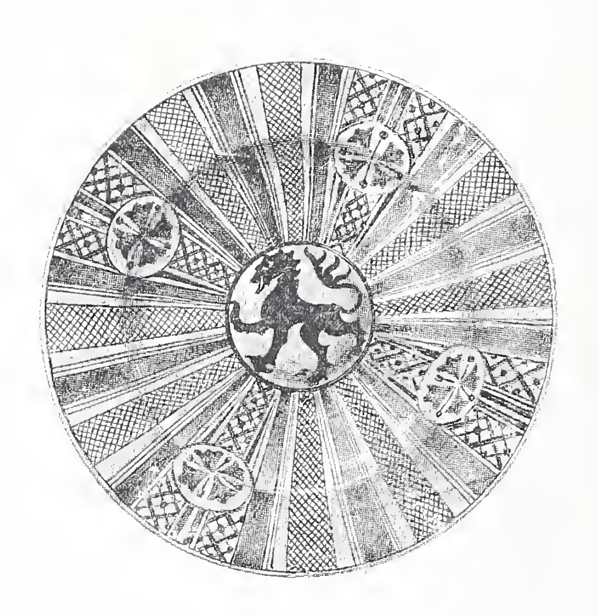
Digne continuateur de M. Solon-Milès que l'Angleterre avait enlevé à la manufacture de Sèvres après la guerre de 1870, et qui a perdu chez nos voisins, au moins autant que nous avons pu en juger à l'Exposition universelle, les qualités exceptionnelles qui avaient fait apprécier si haut la souplesse et la variété de son talent, M. Taxile Doat apporte, dans l'exécution des œuvres remarquables que nous signalons aujourd'hui, une fécondité ingénieuse de composition et d'arrangement, servie par un dessin élégant et gracieux et par une habileté de main peu commune. Parmi les quatorze sujets réunis dans les trois cadres qu'il a exposés, tant au Salon qu'aux Arts décoratifs, il en est qui sont de véritables petits chefs-d'œuvre, bien dignes d'être rangés au nombre des plus aimables productions de l'art contemporain, de même qu'ils compteront parmi les meilleurs spécimens de la porcelaine moderne.

Nous en dirons autant des quelques vases et des panneaux envoyés par M. Albert Dammouse, qui a su créer, il y a déjà plusieurs années, un genre tout particulier de décoration au moyen des pâtes appliquées et des colorations sous couverte, genre dans lequel il a eu depuis beaucoup d'imitateurs, mais dans lequel il est toujours resté au premier rang. C'est bien là la véritable décoration qui convient à la porcelaine, sans surcharges inutiles, sans dorures excessives ; la matière, si riche par elle-même, y apparaît dans toute sa splendeur sous sa couverte limpide, et l'ornementation, toujours en rapport avec la forme dont elle épouse les contours sans les détruire, vient en rehausser l'éclat avec ses colorations chaudes et harmonieuses auxquelles la lumière donne des tons de pierres précieuses.

En résumé, si l'on compare au point de vue de la céramique les deux

expositions réunies en ce moment au palais des Champs-Élysées, on est plus que jamais frappé de cette vérité, qu'il ne faut pas demander à un art autre chose que ce qu'il peut donner, sous peine de produire des œuvres sans nom qui en sont la négation même. La céramique doit être avant tout un art de décoration; les incursions qu'elle fait dans le domaine de la miniature n'ont aucune raison d'être et sont d'autant moins excusables que, dans la plupart des cas, elles servent à masquer le manque de talent sous une prétendue difficulté de procédé à laquelle le jury a jusqu'à présent accordé toute son indulgence. Il n'en devrait plus être ainsi et les quelques œuvres que nous avons signalées prouvent que des artistes de beaucoup de talent peuvent, sans déchoir, se livrer à la pratique d'un art qui, bien que dédaigneusement désigné à tort sous le nom d'art industriel, occupe, en réalité, une des places les plus élevées dans les productions du génie humain.

ÉDOUARD GARNIER.



CORRESPONDANCE DE VIENNE

EXPOSITION INTERNATIONALE

DES BEAUX-ARTS



Vous connaissez le *Kunstler-Haus*, siège de l'Association des Artistes viennois, à deux pas de l'Opern-Ring et de la place Schwarzenberg? Ce petit palais, d'abord facile, d'accueil engageant, est disposé d'une façon charmante pour les expositions ordinaires de la société. Salles assez nombreuses, toutes au premier étage, de dimensions variées, plutôt petites que grandes, bien éclairées d'en haut, soigneusement décorées, richement tapissées : on ne saurait désirer mieux pour faire valoir des tableaux choisis près d'un public choisi. Malheureusement, les expositions internationales ont des exigences que n'ont pas les expositions nationales, les expositions intimes, entre associés et camarades. Pour offrir l'hospitalité aux étrangers qu'ils appelaient, les artistes viennois ont dû donner à leur palais des développements inattendus; ils ont dû lui ajouter, de droite et de gauche, des annexes contenant de vastes galeries pour les grandes toiles et des salles pour les sculptures; malgré cette extension, le bâtiment s'est encore trouvé trop petit pour que chacun y pût prendre ses aises, et il serait difficile, par conséquent, de regarder ce concours international dont plusieurs nations, comme l'Angleterre, l'Amérique, la Russie, sont pour ainsi dire absentes et où d'autres sont pauvrement représentées, comme un concours décisif, de l'importance des concours de 1867, 1873, 1878, où l'on puisse mesurer exactement les forces de chaque École sur un nombre suffisant d'œuvres supérieures, et calculer en même temps ses chances d'avenir.

Il serait, par exemple, injuste de juger les écoles mêmes du pays, l'École autrichienne et l'École hongroise, sur les envois visiblement incomplets qu'elles ont faits au Kunstler-Haus. La commission autrichienne, par un sentiment de courtoisie dont nous n'avons point, nous, en particulier, à nous plaindre, a cédé tout le rez-de-chaussée aux sections étrangères. Les deux vastes salles qui peuvent recevoir des œuvres de grande dimension ont été attribuées, l'une à la France, l'autre à l'Allemagne; il est résulté de cette décision que l'Autriche n'a pu se faire représenter que par des tableaux de chevalet, au moment même où son activité se trouve précisément portée vers la peinture et vers la sculpture décorative, par suite des immenses travaux d'architecture qui sont entrepris, de tous les côtés, à Vienne. Ne devions-nous pas nous attendre, par exemple, à trouver MM. Makart, Matejko, Munkacsy, sans parler de vingt autres, représentés plus complètement dans leur pays qu'ils ne le sont d'ordinaire chez nous? Or, M. Matejko est absent, M. Munkacsy n'a qu'un bon tableau de genre, dans sa première manière vigoureuse et un peu noire, une *Scène de recrutement en Hongrie,* accompagnée d'une pétillante étude d'intérieur mondain, dans le goût de Stevens, *la Chambre de Travail,* et M. Makart se contente d'ajouter à un de ces portraits de style archaïque dans lesquels il excelle, le *Portrait de la baronne de Teschenberg,* en costume du xviiie siècle, que nous avons déjà vu au Champ-de-Mars, une *Cléopâtre,* déroulant sa nudité ambrée au milieu d'un ruissellement éclatant de fourrures, d'orfèvreries et de tapis d'Orient, une figure de fantaisie savante, la *Vénitienne,* et un second portrait, d'une allure magnifique, celui du président même de la commission de l'Exposition, *le Comte Edmond Zichy,* en costume de magnat hongrois. Ces quelques ouvrages, d'une exécution brillante, d'une habileté extraordinaire, montrent toujours, chez le chef actuel de l'École autrichienne, la virtuosité facile et élégante qui est sa qualité maîtresse. Chez M. Makart, comme chez presque tous ses compatriotes et ses contemporains qui ont passé par l'École de Munich, l'imagination pittoresque procède, en effet, bien moins d'une vision directe et personnelle de la nature que d'une habile interprétation de certains maîtres anciens et modernes. Les autres peintres viennois qui lui disputent la renommée, au moins dans le portrait, s'en tiennent aussi, comme lui, à ce dilettantisme plus ou moins raffiné, plus ou moins savant, qui réjouit les amateurs mondains dont les yeux ont appris le charme des formes et les couleurs dans des galeries de peinture bien plus que dans la nature vivante. C'est ainsi que des trois excellents portraits exposés par M. Canon, ceux de *la Reine Natalie de Serbie* et du *Docteur Schulz,* ressemblent à des variations exécutées sur des motifs connus de Van Dyck et de Titien, tandis que le troisième, celui de *la Comtesse Dubsky,* en costume renaissance, avec ses étoffes chatoyantes et ses étonnantes orfèvreries, rappelle les beaux maîtres allemands du xvie siècle. Un *Portrait de jeune dame* en blanc, dans un jardin, d'une expression extrêmement délicate, par M. Angeli, semblerait indiquer plus de naïveté, si on ne trouvait, à deux pas, le même nom au bas d'autres portraits d'un faire si différent qu'il est impossible de ne pas être étonné en même temps qu'inquiet de tant de souplesse. Des convictions fermes, fussent-elles étroites et mal exprimées, une façon personnelle quelconque de regarder les choses et de sentir la vie, nous réjouiraient, à vrai dire, beaucoup plus que ce dilettantisme trop éclectique qui reste, en fin de compte, impuissant à trouver une forme d'art réellement vivante et nouvelle.

Dans la peinture de genre et dans le paysage même on peut constater, chez les plus habiles, le même emprisonnement de la pensée dans des traditions souvent beaucoup

moins respectables et qui ne remontent guère qu'à Dusseldorf. La sentimentalité des compositions et la minutie des détails y ravissent toujours le public moutonnier, mais on chercherait en vain, dans la plupart, un dessin précis, une coloration expressive, une émotion vive et neuve, un accent personnel. Ce n'est pas qu'une certaine agitation ne se manifeste dans certains coins de l'école et qu'on ne puisse signaler chez quelques émancipés, comme MM. Rumpler, Russ, Charlemont, Mäzic, Ribarz, le désir de raviver une école fatiguée par une exécution plus savoureuse et par des sensations plus franches. Toutes ces tentatives, cependant, ne dépassent guère, pour le moment, l'imitation intelligente de quelques maîtres de France ou de Belgique; il faudra sans doute quelque temps encore pour que des révolutionnaires plus résolus, tels que M. Bernatrick, dont *la Procession à Dürenstein* est d'un accent vif et d'une vision sincère, M. Prati, qui est un bon impressionniste italien, et M[me] Lina Blau, dont *le Printemps au Prater* surprend et ravit par sa fraîcheur émue au milieu de tant de toiles vieillottes et jaunes, inculquent enfin aux peintres autrichiens, avec des habitudes d'observation directe, le goût des colorations vraies, des harmonies claires, des milieux atmosphériques, au lieu de cette soumission gênée et gênante à certaines conventions d'ordonnances vieillies et de nuances fanées qui annihile en ce moment leurs efforts.

Il semble qu'il y ait plus d'inquiétude et plus de vigueur aussi du côté de la Hongrie, dont les peintres semblent d'ailleurs aller puiser leur enseignement un peu de tous côtés : à Dusseldorf, à Munich, à Paris, en Italie. Çà et là on est frappé, dans cette section, par quelques traits vifs et convaincus qui pourraient bien être les symptômes d'une prochaine originalité. *Le Jugement de Sang*, par M. Gyarfas, sans montrer encore un dégagement complet des formules romantiques, est une composition très saisissante : quelques morceaux en sont dessinés et brossés avec une recherche sérieuse de vérité. C'est surtout dans les études locales, plus familières, que les peintres historiques semblent tout près d'apporter une franchise et une force d'observation tout à fait intéressantes. *Le Premier Pas*, par M. Vágó, et *le Nourrisson*, par M. Baditz, sont des morceaux distingués dans lesquels une sensibilité de bon aloi trouve à son service une observation très juste des gens et des choses en même temps qu'une sensation très vive des couleurs vivantes et des harmonies réelles. Il est vrai de dire que MM. Vágó et Baditz habitent Munich comme M. Munkacsy habite Paris; on peut, par conséquent, chez eux comme chez lui, saisir la filiation étrangère; il n'en est pas moins vrai qu'ils ajoutent les uns et les autres à l'élément bavarois et à l'élément français quelque chose de spécial, d'une saveur saine et forte et qui sent son terroir. Les plus jeunes mêmes, ceux qui sentent de plus près leur Paris et jettent là le plus naïvement la fermentation de notre naturalisme, MM. Tolgyessy, Valentiny, Ebner, y apportent une certaine sauvagerie qui dénote un tempérament.

L'Allemagne a une exposition beaucoup plus considérable que l'Autriche. Les œuvres historiques, de grande dimension, y manquent aussi. Nous y cherchons en vain M. Aug. Werner, et M. Menzel ne s'y montre qu'à la dérobée avec deux esquisses vives et sûres, comme il les sait peindre : *Sous les Tilleuls, à Berlin, le 31 juillet 1870* et *Dans la Forge*. Néanmoins, l'ensemble de la collection est fort intéressant et suffit à montrer combien l'agitation naturaliste a gagné du terrain en Allemagne, de tous côtés, depuis les expositions universelles de 1873 et de 1878. Des trois grands centres d'activité artistique, Munich, Dusseldorf, Berlin, c'est toujours Munich qui tient la tête par le nombre et l'habileté de ses exposants. Les maîtres qui ont formé la

génération actuelle, maîtres de juste milieu, ingénieux et modérés, sans défauts saillants, mais sans qualités primesautières, MM. Piloty et Lindenschmitt exposent : l'un, un *Seni devant le corps de Wallenstein ;* l'autre, un *Luther devant le cardinal Cajetano à Augsbourg,* qui montrent mieux que toute explication le chemin parcouru par leurs élèves. Cette peinture, intelligente et soignée, mais sans accent décisif ni dans l'expression ni dans l'exécution, qui eût obtenu tant de succès à l'époque où l'on admirait chez nous les élèves même de Delaroche et de Vernet, paraît aujourd'hui étrangement molle et démodée. Il est clair qu'on reconnaît autour d'eux la nécessité d'aller plus à fond, soit dans la restitution archaïque, soit dans l'observation réaliste, soit dans la séduction pittoresque, tout en retenant d'eux la recherche un peu littéraire d'une bonne mise en scène.

Les peintres de genre dont la renommée est faite et qui sont toujours sûrs du succès, à cause de leur esprit et de leur habileté, comprennent eux-mêmes qu'il est temps de mettre un peu plus de vin dans leur eau, de serrer leur observation, de corser leur peinture. L'usage de cet affreux jus jaunâtre dans lequel, à Munich et à Dusseldorf, on s'est obstiné si longtemps à tremper ses pinceaux, commence à passer de mode ; on ose penser que les Italiens et les Hollandais n'ont peut-être jauni qu'avec le temps, on se hasarde à ouvrir les fenêtres de son atelier pour y laisser entrer le bon air et le vrai soleil. *L'Arrivée des Danseurs,* par M. Defregger, se permet des vivacités de dessin et des gaietés de couleur qu'on eût vainement cherchées naguère chez l'ingénieux artiste. La scène des *Chasseurs légèrement gris* dans une cave de couvent, par M. Edmond Grützner, sans avoir le même éclat, est aussi d'une touche nette et ferme. Chez M. Holmberg, l'amour de la belle peinture devient décidément ardent et résolu ; la *Visite chez le Cardinal* est une toile excellente, bien éclairée, bien disposée, bien brossée, tout à fait agréable à voir et à revoir. Chez d'autres, comme chez M. Gabl, dont la *Scène de brasserie* contient des morceaux de très franche observation, les tendances naturalistes s'accusent plus nettement encore. Si l'on songe que Munich est rempli d'artistes non bavarois qui apportent là certains ferments assez particuliers, comme M. Brandt qui est Polonais, comme M. Uhde qui est Saxon, comme M. Hellquist qui est Suédois, on peut croire qu'il sortira de cette agitation, avant peu de temps, une production fort intéressante.

Pour le moment, les trois Munichois qui, avec M. Defregger, fixent le plus vivement sur eux l'attention, sont MM. Kaulbach, Lenbach et Leibl. M. Kaulbach, dont la virtuosité savante nous a si fort charmés en 1878, continue à laisser errer son imagination à travers les formes diverses créées par l'art de tous les temps. Cette fois, c'est avec les préraphaélistes anglais qu'il semble vouloir lutter ; sa délicieuse figure de *Musicienne,* d'un sentiment mi-antique et mi-moderne, a tout le charme raffiné et pénétrant d'un de leurs rêves les plus délicats. M. Lenbach, comme M. Kaulbach, rappelle toujours dans chacun de ces portraits, d'une façon plus précise encore parce que c'est un observateur plus acéré, quelqu'un des maîtres anciens dont il a pénétré les secrets avec une opiniâtreté singulière ; ici, c'est Van Dyck, là, c'est Rubens, plus loin c'est Titien ou Rembrandt qui semblent ressusciter sous sa main. Ce qu'il y a d'admirable, c'est que cette science encombrante n'empêche pas M. Lenbach de voir la réalité avec une intensité d'analyse vraiment extraordinaire ; c'est déjà trop qu'elle le condamne à n'exprimer une vision très personnelle que par des moyens empruntés. M. Lenbach me rappelle, avec plus de décision et de force, cet admirable virtuose de chez nous, Gustave Ricard, qui a fait quelques portraits extraordinaires, mais que

sa perspicacité critique et sa curiosité excessive des procédés condamnèrent toujours à l'inquiétude douloureuse et, en définitive, stérile du dilettantisme. Son *Portrait de M. de Bismark,* un chapeau mou à la main, si énergiquement vulgaire et si savamment simple, est sans aucun doute un merveilleux travail d'analyse psychologique et de science technique; que ne donnerait-on pas pour y sentir, dans l'exécution, ce dégagement des préjugés et cette liberté de vision qui se trouvent certainement dans la pensée? Avec tout son admirable talent d'érudit et d'observateur, je doute beaucoup que M. Lenbach puisse prendre une action utile sur ses compatriotes déjà trop disposés à étudier la nature dans les musées. Je croirais à une influence plus utile de la part de M. Leibl. M. Leibl, dont vous vous rappelez les paysans, si secs et si âpres, au Champ-de-Mars, s'appuie sans doute aussi sur une tradition. A Vienne même on trouverait au Belvédère plus d'un tableau ancien qui contient son origine. Cette manière incisive, menue, inexorable, d'analyser la physionomie humaine, a toujours été dans le goût de la race allemande. Quand un homme de génie l'applique, c'est Albert Dürer; quand c'est un praticien mesquin, c'est Balthasar Denner; et, par malheur, qui veut faire le Dürer ne fait souvent que le Denner. Là est sans doute le danger; mais ce n'en est pas moins un grand avantage que de s'appuyer sur une tradition nationale et non sur une tradition étrangère, surtout quand cette tradition vous oblige à vous remettre constamment, minutieusement, résolument devant la nature vivante, source de tout art et de toute poésie. *Les Femmes à l'église*, de M. Leibl, nous paraissent donc très justement saluées par le public allemand, qui y retrouve ses instincts, comme la pièce capitale de la section. Si c'est un retour violent, systématique, exagéré vers ce réalisme minutieux qui fut toujours la vertu des écoles septentrionales, peut-être fallait-il cette violence et cet excès pour montrer à plein le néant des dernières formules romantiques. C'est le sort de toutes les écoles usées de ne plus savoir regarder les choses; c'est la condition de toutes les renaissances d'apprendre d'abord à les voir. M. Leibl voit court, mais il voit bien, il peut donc enseigner à l'école allemande ce qui lui a manqué le plus depuis un siècle, la simplicité.

A Berlin et à Dusseldorf, où les hommes de talent ne manquent pas cependant, l'ardeur des recherches paraît être moins développée. Nous n'y trouvons pas, en l'absence de M. Menzel, des personnalités aussi curieuses que celles de MM. Kaulbach, Lenbach et Leibl Les noms de MM. Richter, Becker, Graef, Gentz, Meyerheim, André et Oswald Achenbach vous sont connus; on les retrouve à Vienne au bas de bonnes œuvres, mais qui ne révèlent rien de nouveau. La rixe au cabaret, que M. Knaus appelle *le Champ de bataille, le Repas pendant la Danse* de M. Vautier sont, comme toujours, des compositions spirituelles et destinées à devenir populaires à cause de l'agrément du sujet plus encore qu'à cause de la qualité pittoresque. Il faut dire pourtant que M. Vautier fait effort pour donner plus d'air et plus d'éclat à sa peinture, ce qui prouve une fois de plus que les idées révolutionnaires pénètrent à Dusseldorf comme ailleurs. C'est d'ailleurs de Dusseldorf que vient *l'Ouverture du Testament* de M. Bochelmann, grassement brossée dans la manière moderne de Belgique et de France, ainsi qu'un très franc portrait de M. Janssen, qui avoue les mêmes influences, et un certain nombre d'études de genre et de portraits très visiblement empreints de l'esprit nouveau.

Je viens de prononcer le nom de la Belgique et je constate que l'école belge a une influence presque aussi considérable que celle de la France sur le mouvement alle-

mand. Il est à souhaiter que cette influence soit durable; comme praticiens, les Belges ont des traditions excellentes, et c'est justement ce qui a longtemps manqué aux peintres allemands, le goût de la belle peinture, le sens musical des couleurs qui est de fond à Anvers et à Bruxelles. Leur section à Vienne, quoique trop peu nombreuse, est extrêmement intéressante ; on y retrouve bon nombre de morceaux, déjà vus à Paris au Champ-de-Mars ou aux Champs-Élysées, comme *le Géographe* et *l'Atelier* de M. Brackeleer, l'*Intérieur d'un Saltimbanque* de M. Joseph Stevens, *la Revue des écoles* de M. Verhas, l'*Embouchure de l'Escaut* de Verwee, *la Vocation* de M. Cluysenaer. Toute cette brave peinture a un éclat, une solidité, une saveur qui réjouissent et rassurent les yeux. C'est plaisir de rencontrer des gens qui aiment si fermement et si simplement la nature, et qui, sans se quintessencier le cerveau, se repaissent avec tant d'appétit de sensations saines et de fortes couleurs. Il y a pourtant de fameux raffinés dans la bande, dont le plus malin est M. Alfred Stevens, mais ce raffiné très prudent ne s'exerce jamais que dans un ordre très pittoresque. M. Alfred Stevens nous montre, sous prétexte de *Bête à bon Dieu* et de *Salon du Peintre,* des études de jeunes Parisiennes d'une exécution si affriolante, si pétillante, si troublante qu'on ne saurait rêver de fête plus gaie pour l'œil. Je crois, à vrai dire, que le sens pittoresque n'est en général pas assez développé dans le public viennois pour qu'il soit bien sensible à ces sortes de jouissances. Toute son admiration, tout son enthousiasme est pour l'immense toile de M. Gallait, qui occupe tout le fond d'une des salles de la section, la *Peste de Tournai.* Cette vaste composition a, sans aucun doute, des qualités d'ordonnance dramatique qui sont devenues assez rares aujourd'hui pour qu'on n'en conteste pas la valeur. Les peintres capables d'organiser sur une toile immense une pareille mise en scène ne sont nombreux en aucun pays. Il y a même dans ce grand amoncellement de groupes désespérés quelques figures d'une conception très poétique et d'une expression vraiment profonde. C'est une œuvre très digne du maître dont la Belgique s'honore à juste titre, mais c'est déjà l'œuvre d'un autre temps. A tort ou à raison, nous demanderions aujourd'hui à un vaste drame de cette espèce plus de résolution et de force soit dans le trait, soit dans l'expression, soit dans la couleur; nous voudrions que le peintre, moins modéré, se montrât plus hardiment soit un dramaturge complètement libre, soit un archéologue puissamment convaincu. La *Peste de Tournai* est un beau roman historique d'une lecture saisissante et facile; ce n'est pas un poème épique.

La *Peste de Tournai* nous mène tout droit chez les Espagnols, dont la section est remplie de toiles sanglantes. Il est difficile de réunir dans un petit espace un plus grand nombre d'horreurs tragiques. Nous y retrouvons la *Jeanne la Folle devant le cercueil de son mari,* par M. Pradilla, qui eut un si légitime succès à l'Exposition universelle de 1878; c'est décidément un morceau de maître et qui tient toujours la tête dans la galerie. *La Cloche de Huesca,* épisode épouvantable de l'histoire d'Aragon, tableau ténébreux tout plein de cadavres pantelants et de têtes coupées, par M. Jose Casado del Alisal, ne manque certainement pas de hardiesse et de vigueur, mais la composition en est plus disloquée et l'exécution moins sûre; pour peindre de telles cruautés, il faut un pinceau d'une fermeté inexorable. La *Défense de Numance contre les Romains,* par M. Alexis Vera, est d'un caractère moins décidé encore, quoiqu'il contienne d'excellentes parties. Autour de ces vastes toiles sont réunis d'autres essais historiques de moindre importance et un certain nombre de tableaux de genre et de paysage, d'un aspect lumineux et d'une touche vive, qui montrent

une école en vrai travail, soit dans le grand, soit dans le petit, sous l'influence très marquée de Fortuny, à laquelle se mêlent, dans des proportions diverses, l'action des traditions locales, celles de la France et celles de la Belgique.

L'Italie est faiblement représentée. Les écoles de Naples et de Venise, dont on a pu constater le réveil si gai aux expositions de Turin et de Milan en 1880 et 1881, n'ont fait qu'un trop petit nombre d'envois. M. Michetti, qui occupait une salle entière à Milan avec des œuvres inégales mais d'une originalité toujours piquante et quelquefois très élevée, ne paraît point ici. MM. Lancerotto et Favretto, de Venise, M. Avanzi, de Vérone, MM. Chirico, Mancini, Battaglia, de Naples, y donnent pourtant un avant-goût de cette manière pétillante et frétillante dans laquelle les Italiens cherchent, avec le rajeunissement, l'oubli des formules vides et des conventions épuisées. La peinture historique y est représentée, sous une forme anecdotique, par les tableaux de M. Michis, de Pavie, le *Cornelius Agrippa chez François Ier* et le *Léon X au lit de mort de Raphaël*.

Les sections de Suède, de Norvège, de Danemark, de Hollande contiennent naturellement beaucoup de noms qui nous sont déjà connus à Paris. La *Mise à rançon de la ville hanséatique de Visby par le roi Valdimar Atterdag en 1361*, par M. Hellquist, est un travail curieux de restitution historique qui possède, en outre, un vrai mérite d'art. C'est le gros morceau de la salle suédoise, où l'on trouve aussi de bonnes études de MM. Wahlberg et Halborg. En Danemark, M. Bloch montre à nouveau son talent très sérieux de metteur en scène et d'habile praticien dans son *Christian IV au lit de mort du chancelier Niels Kaas*. Ce n'est point cependant dans la peinture historique, vous vous en doutez bien, que tous ces peintres du Nord révèlent le mieux l'originalité qu'on voit poindre de tous côtés sous les vieux procédés, dont quelques-uns parviennent malaisément à se débarrasser. Leur vraie affaire, c'est la peinture familière, celle qui demande plus d'observation que d'imagination, celle qui n'implique pas une grande exaltation des passions humaines, mais qui a toujours besoin d'une certaine sensibilité naïve et simple. Ils y trouvent par instants des accens sincères, d'une bonhomie exquise, et qui va au cœur comme aux yeux.

Dans ce concert de peintures, quel rôle joue donc l'école française? Notre section est la plus importante comme nombre; c'est aussi la plus importante comme qualité. L'aspect, au premier abord, est un peu incohérent; on y a peut-être admis un trop grand nombre de peintures d'école qui ne donnent pas la note juste du mouvement contemporain, mais ces peintures mêmes témoignent encore souvent d'une force d'éducation qu'on ne trouve guère ailleurs. MM. Baudry, Bonnat, Jules Lefebvre, Henner, Carolus Duran, Paul Dubois, Hébert, Bouguereau, Henri Lévy, Émile Lévy, Bastien-Lepage, Roll, Gervex, Maignan, Busson, Laurens, Lansyer, Yon, Guillaumet, Sautai, Dantan, Laurens, Luminais et bien d'autres y sont d'ailleurs représentés par des œuvres excellentes qui permettent de juger la variété de nos efforts. Il serait oiseux d'énumérer ces ouvrages que tout le monde connaît, mais il est bon de constater l'impression qu'ils ont produite. Beaucoup de critiques de l'Allemagne s'en sont déjà longuement occupés; ce qu'ils reconnaissent presque tous, dans l'ensemble, c'est la sincérité avec laquelle les artistes français s'efforcent d'exprimer jusqu'au bout leurs sensations, la franchise avec laquelle ils regardent la nature sans autre souci que d'en deviner la vie et le mouvement, la liberté avec laquelle les plus savants même se servent des traditions rajeunies. Notre sculpture, admirablement représentée par MM. Dubois, Allar, Guillaume, Chapu, Schœnewerke, Delaplanche, Falguière, Idrac, etc., triomphe plus haute-

ment encore que notre peinture. On sent chez nous un souffle général qui emporte toutes les volontés vers un but bien défini. Sauf quelques tireurs égarés, personne ne discute le mot d'ordre, qui est l'amour grave et loyal de la vérité: malgré quelques défaillances individuelles, l'armée marche toujours, d'un même cœur, sous la discipline d'une pensée fière et désintéressée, et cette discipline suffit à nous assurer la victoire.

JACQUES D'AUBAIS.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1128]

